

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PRATIQUES TRADITIONNELLES AU CŒUR
DE LA MODERNITÉ DU MEXIQUE URBAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
CATHERINE RODRIGUEZ

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier de tout cœur ma directrice de mémoire, l'anthropologue Luce Des Aulniers, qui, par ses enseignements et ses conseils, a su me guider dans l'écriture de ce mémoire et m'éveiller aux pointes révélatrices des propos de mes informateurs. Je te remercie également, et peut-être surtout, pour ta confiance jusqu'à la fin, pour ta générosité, ton empathie dans les moments les plus difficiles et ta patience au cours de ce long voyage en ma compagnie. Grâce à toi, je n'ai jamais abandonné. Je suis également redevable aux professeures Gina Stoiciu et Carmen Rico de Sotelo.

Je remercie Guy Landry, mentor et ami, pour la confiance accordée malgré mon inexpérience et mon ignorance du patrimoine culturel immatériel. Elle fut déterminante!

Agradezco a todos los integrantes del Grupo México Folklórico y a su Director, por abrirme las puertas de sus prácticas, y a quienes participaron generosamente de las entrevistas.

À ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce mémoire...

Pour nos discussions et réflexions sur la vie, autour d'un thé, à des heures impossibles, merci Gwen. Dominique et Marie-Ève, votre soutien moral fut toujours fort apprécié et je ne pouvais que m'inspirer de vos propres réalisations et de votre persévérance pour continuer! Carla et Émilie C., nos multiples conversations sur folklore, patrimoine culturel immatériel et traditions – et sur tant d'autres choses! – n'ont pu que m'éveiller à la singularité de ce milieu dans lequel vous baignez depuis si longtemps! À la famille Lareau-Dias, je dis *gracias* pour les doux bonheurs que vous m'avez offerts. David B., thank you for having me at your place so I can write while you were at work! À mes fidèles amies momentanément abandonnées : Émilie L., Ève, Mylène, Karine, Marta, Carla, Dominique, Marie-Ève et Tanja. Comment pourrais-je assez vous remercier? Vous m'avez manquées, vous savez! Samira! Qu'aurais-je fait sans tes petits plats mitonnés avec tant d'amour?

Papa, je ne trouve pas les mots pour t'exprimer toute ma gratitude tellement elle est grande. Sans ton soutien, ta confiance et tes encouragements, je n'y serais jamais arrivée.

Maman, j'aurais tant aimé que tu me lises. Tu aurais été si fière de moi! Je t'aime.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| LISTE DES FIGURES..... | xi |
| LISTE DES TABLEAUX..... | xiii |
| RÉSUMÉ..... | xv |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| | |
| CHAPITRE I | |
| PROBLÉMATIQUE : MONDIALISATION, CHANGEMENTS ET CULTURE DANS UN | |
| MEXIQUE CONTEMPORAIN..... | 9 |
| 1.1 Mondialisation et changements..... | 9 |
| 1.1.1 Teneur des changements..... | 9 |
| 1.1.2 Impacts sur les individus et les cultures et leurs liens..... | 10 |
| 1.2 Qu'est-ce que la culture?..... | 13 |
| 1.3 La culture à l'heure de la mondialisation..... | 14 |
| 1.3.1 Culture mondialisée : mots d'ordre..... | 14 |
| 1.3.2 Des avis contradictoires..... | 16 |
| 1.4 Peut-on réellement parler d'homogénéisation?..... | 17 |
| 1.4.1 Quelques éléments du processus d'homogénéisation..... | 17 |
| 1.4.2 Un rapport au temps axé sur le présent et le futur proche..... | 18 |
| 1.4.3 Un rapport variable à la diffusion..... | 19 |
| 1.4.4 Un nouveau rapport à la production culturelle..... | 19 |
| 1.5 Nouveaux défis..... | 20 |
| 1.5.1 La question identitaire exacerbée..... | 20 |
| 1.5.2 La protection des cultures et le point de vue local..... | 21 |
| 1.6 Culture mondialisée, des tensions vérifiables : le cas du Mexique..... | 22 |
| 1.6.1 Frottement entre modernité et affirmation des particularités culturelles... | 22 |
| 1.6.2 Un Mexique tiraillé entre « tradition » et « modernité »?..... | 23 |
| 1.6.3 Les politiques culturelles du Mexique contemporain..... | 25 |
| 1.6.4 Étude du Consejo Nacional para la Cultura y las Artes..... | 30 |
| 1.6.5 La danse traditionnelle au Mexique..... | 31 |
| 1.7 Questions principale et secondaires..... | 33 |

CHAPITRE II

| | |
|---|----|
| CADRE DE QUESTIONNEMENT ET D'INTERPRÉTATION CONCEPTUEL..... | 35 |
| 2.1 Le rôle de la communication pour notre recherche..... | 35 |
| 2.2 Le concept d'altérité, à la base et en filigrane de toute rencontre..... | 37 |
| 2.2.1 Le <i>malinchismo</i> ou l'héritage de la Malinche..... | 38 |
| 2.3 Le concept d'identité et ses liens avec l'altérité..... | 40 |
| 2.3.1 Processus identitaire individuel..... | 40 |
| 2.3.2 Processus identitaire au sein de la culture..... | 42 |
| 2.3.3 Identité culturelle groupale : niveaux multiples..... | 45 |
| 2.3.4 Modes de résistance..... | 46 |
| 2.4 Patrimoine culturel immatériel : mémoire, transmission, évolution..... | 47 |
| 2.4.1 Entre tradition, folklore et patrimoine culturel immatériel : continuité ou évolution?..... | 48 |
| 2.5 La danse : expression artistique, langage du corps..... | 53 |
| 2.5.1 Exploration du concept de danse..... | 54 |
| 2.6 Conclusion..... | 56 |

CHAPITRE III

| | |
|---|----|
| DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE : UNE APPROCHE D'ORIENTATION ANTHROPOLOGIQUE..... | 57 |
| 3.1 La recherche qualitative : repères épistémologiques et justification..... | 57 |
| 3.1.1 L'approche anthropologique, l'inspiration et les techniques..... | 59 |
| 3.2 Méthodologie de terrain : entre observations et entretiens..... | 60 |
| 3.2.1 L'observation participante..... | 61 |
| 3.2.2 L'entrevue semi-dirigée..... | 62 |
| 3.3 Définition de la population et nature des activités réalisées..... | 63 |
| 3.3.1 Immersion dans le monde de la danse folklorique..... | 65 |
| 3.4 Analyse et interprétation : une technique de réduction et de mise en liens..... | 67 |
| 3.5 L'épreuve de la réalité, dans le cadre du souci scientifique, des précautions éthiques et des limites de l'étude..... | 70 |

CHAPITRE IV

| | |
|---|----|
| ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ ACTUELLE, LES FORMES DE L'ART DE LA DANSE FOLKLORIQUE..... | 73 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| 4.1 Nos informateurs..... | 73 |
| 4.1.1 Conjunto de danza México Folklórico..... | 73 |
| 4.1.2 Aprike..... | 74 |
| 4.1.3 Aldo..... | 75 |
| 4.1.4 Beto..... | 75 |
| 4.1.5 Nadia..... | 76 |
| 4.1.6 Aura..... | 77 |
| 4.1.7 Paco..... | 78 |
| 4.1.8 Freddy..... | 78 |
| 4.1.9 Maité..... | 79 |
| 4.1.10 Marcelo..... | 79 |
| 4.1.11 Conin..... | 80 |
| 4.2 Observation participante : une position privilégiée..... | 80 |
| 4.2.1 Les pratiques..... | 80 |
| 4.2.2 Les spectacles..... | 82 |
| 4.2.3 Manifestations traditionnelles à Querétaro..... | 83 |
| 4.3 Les dimensions de recherche nourries par les entretiens et les observations..... | 83 |
| 4.3.1 Pratiques traditionnelles et folklore : en quoi sont-ils différents?..... | 83 |
| 4.3.2 Transmission des pratiques traditionnelles..... | 87 |
| 4.3.3 Comparaison temporelle : de la période pré-hispanique à aujourd'hui.... | 92 |
| 4.3.4 Pratiques traditionnelles autres que la danse : de l'histoire et de la beauté à préserver..... | 100 |

CHAPITRE V

| | |
|---|-----|
| ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ ACTUELLE, EXPÉRIENCES ET PERCEPTIONS DE JEUNES DANSEURS FOLKLORIQUES..... | 103 |
| 5.1 Pratiques traditionnelles et danse pour le répondant : une expérience de plaisir partagé..... | 103 |
| 5.1.1 Pratiques traditionnelles au quotidien : vécues mais non intégrées comme part de la tradition..... | 103 |
| 5.1.2 Vers une définition du concept de la danse..... | 104 |
| 5.1.3 La pratique de la danse folklorique : le premier contact..... | 106 |
| 5.1.4 Motivations actuelles : entre art, folklore et expériences personnelles.... | 107 |
| 5.1.5 Le sentiment d'exister, en soi et avec d'autres..... | 111 |

| | |
|--|-----|
| 5.1.6 Danser pour soi..... | 116 |
| 5.1.7 La danse folklorique, un mode de transmission..... | 117 |
| 5.1.8 Les éléments déterminant la façon de danser..... | 120 |
| 5.1.9 Conditions optimales : de la bonne exécution au ressenti..... | 122 |
| 5.1.10 Relations à l'intérieur du groupe de danse folklorique : entre amitié, rivalité et discipline..... | 123 |
| 5.1.11 Une expérience collective..... | 126 |
| 5.2 État actuel et projections..... | 127 |
| 5.2.1 La place de la danse au Mexique : moment actuel et perspectives d'avenir..... | 127 |
| 5.2.2 Vers une définition de la mondialisation et les effets perçus..... | 130 |
| 5.2.3 La mondialisation : source de préoccupations?..... | 136 |
| CHAPITRE VI | |
| MÉTANALYSE : CROISEMENT ENTRE LES CONSTATS ET LES CONCEPTS THÉORIQUES..... | 143 |
| 6.1 La danse folklorique, une pratique traditionnelle?..... | 144 |
| 6.2 Identité reconnue à travers la danse..... | 147 |
| 6.3 Influence de la collectivité et expérience identitaire collective..... | 149 |
| 6.4 L'expérience d'altérité ou la rencontre de l'Autre..... | 152 |
| 6.5 Transmission, mondialisation et protection de la culture locale (résistance)..... | 154 |
| 6.6 Mode de vie urbain : entre modernité et tradition..... | 157 |
| 6.7 Vers de « nouvelles » traditions?..... | 159 |
| 6.8 Conclusion..... | 161 |
| EN CONCLUSION... .. | 167 |
| ANNEXE A | |
| CODIFICATIONS DES DIMENSIONS DE RECHERCHE ET QUESTIONS D'ENTRETIENS..... | 175 |
| ANNEXE B | |
| ÉCHANTILLON DES NOTES D'OBSERVATION ET IMPRESSIONS..... | 177 |

| | |
|---|-----|
| ANNEXE C | |
| ÉCHANTILLON DES EXTRAITS DE VERBATIM DANS LEUR VERSION ORIGINALE ESPAGNOLE..... | 179 |
| ANNEXE D | |
| FORMULAIRE DE CONSENTEMENT..... | 183 |
| ANNEXE E | |
| TABLEAU RÉSUMÉ DES PARTICIPANTS..... | 185 |
| ANNEXE F | |
| LE SYMBOLE DE DANSE (DANS LES SOCIÉTÉS SANS ÉCRITURE), SELON FULLER SNYDER | 187 |
| ANNEXE G | |
| LE DANSEUR..... | 189 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 191 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---|------|
| 1.1 <i>Concheros</i> dansant devant l'église, Querétaro | 32 |
| 1.2 Danse de l'État de Jalisco | 34 |
| 1.3 Ballet Folklorico de México de Amalia Hernández, danse de l'État de Jalisco | 34 |

LISTE DES TABLEAUX

| Tableau | Page |
|---|------|
| 1.1 Principales lignes d'action du projet de Vasconcelos, 1921-1924 | 27 |
| 1.2 Grandes lignes des Programmes nationaux de culture entre 2001 et 2012 | 29 |
| 2.1 Résumé des dimensions ressortant du cadre conceptuel | 56 |

RÉSUMÉ

La notion de mondialisation exprime deux réalités du monde contemporain : l'entrée des sociétés occidentales dans une ère dite postindustrielle et l'imposition du mode de pensée capitaliste sur l'ensemble des relations internationales. Les effets induits par la mondialisation sont nombreux, notamment : la multiplication des moyens de communication et de mise en contact avec les différentes cultures, et des avancées technologiques, le partage, l'échange et l'accès à une diversité culturelle. Si certains aspects sont positifs, des craintes vis-à-vis les effets de la mondialisation se font également ressentir.

La mondialisation a forcément représenté une série de transitions pour le Mexique. Alors que le passé rappelle sa spécificité, le futur représente l'accès au monde globalisé où une place de choix lui est offerte. Au cœur des phénomènes d'identité, la culture légitime les façons d'organiser la vie sociale et de la symboliser. Face à la crainte d'uniformisation, le défi du Mexique est donc de réussir à maintenir un équilibre entre le pays moderne et celui plus traditionnel. C'est dans ce contexte que nous avons voulu, avec cette recherche en communication, comprendre les tensions entre tradition et modernité au Mexique, de même que la gamme des possibilités et impossibilités de coexistence de ces deux univers de signification, et ce, en étudiant un mode d'expression particulier : la danse. Le corps dansé devient une manière d'interpréter le monde, un espace où l'individu transmet la vision du monde d'un groupe social spécifique en son nom et au nom des autres.

Après avoir exploré diverses théories, notre recherche s'est articulée autour d'un groupe de danse folklorique de Querétaro, au Mexique. Suite à l'analyse qualitative des données recueillies lors de nos entretiens et de l'observation participante, croisée avec les concepts retenus lors de la démarche théorique, se dégagent ces constats majeurs : 1) Une différenciation est élaborée entre pratiques traditionnelles et folklore; 2) En milieu urbain, la pratique traditionnelle et la danse folklorique sont attaquées directement, par le choc des valeurs, et indirectement, parce que les danseurs bénéficient de moins de temps pour la pratiquer et le public, pour la « contempler » et y participer; 3) L'identité reconnue à travers la danse renvoie aux traits jugés essentiels dans la formation de l'identité nationale, elle sait adapter les modalités actuelles de la tradition aux contraintes liées à la vie urbaine, elle est associée au caractère formellement pittoresque de la prestation; 4) L'altérité ne se situe pas que sur le plan historique, au sens de situer l'époque actuelle en regard de celles passées, au sein de sa propre culture, mais sur le plan contemporain, en regard des autres cultures dont les « produits » sont devenus aisément accessibles, surtout en milieu urbain; 5) L'enculturation précoce et prenant des chemins différents contribue à la formation de l'identité collective et au maintien des traditions; 6) Le danseur se donne comme un être singulier qui a besoin de reconnaissance; 7) Le sens de transmission est double : pour communiquer un état d'être et pour porter un message qui traverse le temps.

Ces constats nous ont permis de déceler que la danse folklorique, parce qu'elle porte en soi la marque des singularités culturelles, est un repoussoir du caractère nivelant de la mondialisation. Enfin, les motivations des danseurs sont enchevêtrées, notamment du fait que l'individu n'est pas que centré sur lui et que la vie de groupe n'est pas équivalente à grégaire, mais plutôt à un milieu d'efforts et d'aspirations partagés. Ce qui motive, au fond, réside dans le principe de plaisir, qui puise à multiples sources.

Mots clés : Danse folklorique, Mondialisation, Tradition, Étudiants, Mexique.

INTRODUCTION

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las
muchedumbres de América, [...] vi la noche y el día
contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que
parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi
dormitorio sin nadie, [...] vi la delicada osadura de una
mano, [...] vi la circulación de mi propia sangre, vi el
engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el
Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi
mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré,
porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y
conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que
ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*

Une incontournable mondialisation

La notion de mondialisation exprime deux réalités du monde contemporain : l'entrée des sociétés occidentales dans une ère dite postindustrielle et l'imposition du mode de pensée capitaliste sur l'ensemble des relations internationales. D'une part, le changement fait désormais partie de notre quotidien et les transformations caractérisent la mondialisation. D'autre part, on fait face à une glorification du modèle capitaliste et, par extension, de la société occidentale sous toutes ses formes. La mondialisation va aussi de pair avec une multiplication des moyens de communication et de mise en contact entre les différentes cultures. En ce sens, pour Pieterse (1995), la mondialisation c'est d'abord un processus « *of growing worldwide interconnectedness* ».

On ne peut nier que la mondialisation a considérablement modifié nos vies et qu'elle présente, notamment par les avancées technologiques, de nombreux aspects positifs. De prime abord, l'idée de mondialisation de la culture semble être un phénomène positif puisqu'elle facilite le partage, l'échange des différentes pratiques culturelles sur une échelle mondiale, s'avérant enrichissante pour l'Homme et indispensable pour la survie des cultures. Mais elle fait peur aussi, car elle n'a pas que du positif, et parce que l'inconnu effraie, alors que l'« ancien » offre une certaine forme de sécurité.

Par ailleurs, à l'intérieur du phénomène de mondialisation, on observe une certaine inégalité entre les pays dits occidentaux et les autres. Ce qui est préoccupant, c'est l'hégémonie du modèle occidental, pouvant mener à une perte d'identité culturelle des sociétés aux moyens plus faibles. En effet, pour certains, dans le contexte de mondialisation, la culture singulière peut être dévalorisée – entraînant une perte d'authenticité et donc de valeur symbolique – par la multiplication et l'uniformisation.

La culture est au cœur des phénomènes d'identité. Elle légitime les façons d'organiser la vie sociale et de la symboliser. Il arrive donc que la mondialisation de la culture entraîne une revendication identitaire chez certains. Pour les *Cultural studies*, « c'est par et à travers la culture que les différents groupes dominés vivent et résistent à la subordination » (O'Sullivan et al., 1985). Pour d'autres, ce seraient plutôt « les frustrations engendrées par l'échec des tentatives de modernisation » qui sont à l'origine de la résistance culturelle (Latouche, 2000).

Entre homogénéisation et repli identitaire, on a observé qu'un groupe culturel peut parvenir à une sorte de coexistence entre modernité et traditionnel.

« Les grandes innovations technologiques ont eu des conséquences sur les modes de vies, mais elles n'ont pas entraîné la disparition immédiate du monde antérieur [...] Ce qu'elles ont produit, en revanche, est une *juxtaposition de contrastes*, où l'*archaïque côtoie l'ultramoderne*. » (Todorov, 2008, Soulignés de CR)

C'est à l'exploration de cette coexistence que se consacre cette étude.

À la découverte d'un pays et d'une culture

Ma curiosité pour le Mexique est née lors d'un échange étudiant à Monterrey, ville située dans le nord du pays. Bien que je sois mi-qubécoise, mi-péruvienne, il s'agissait alors de ma première visite en Amérique latine. D'un point de vue personnel, je me souviens avoir été particulièrement marquée par ce voyage puisque c'est à ce moment que j'ai vraiment pris conscience de ma proximité avec une culture latine qui est aussi un peu la mienne de par mes racines paternelles. Charmée par la chaleur et la richesse de la culture mexicaine, j'étais assoiffée de nouvelles connaissances la concernant. Je suis malgré tout rentrée au Québec pour terminer mes études de premier cycle, avec pour promesse à moi-même d'y retourner. J'avais, en effet, l'impression qu'il me restait encore tant à apprendre sur cette culture vieille

de millénaires. Mais surtout, j'étais restée fascinée par la façon qu'ont les Mexicains d'exprimer leur fierté vis-à-vis leur culture, leur nation. Et je me demandais comment ce peuple pouvait être aussi près de ses racines alors qu'il se trouve géographiquement si proche des États-Unis. Comment se faisait-il que la portée de mondialisation semblait avoir été restreinte dans leur culture? Il s'agit ici de l'impression que j'avais à ce moment-là.

Bien qu'il soit considéré comme faisant partie de l'Amérique Latine, le Mexique est un pays d'Amérique du Nord, situé au sud des États-Unis et bordé au sud par le Guatemala et le Belize. La frontière que partage le Mexique avec les États-Unis sur plus de 3 000 km représente plus qu'une simple limite entre les deux pays. Elle est la séparation, de moins en moins étanche, entre deux cultures et deux peuples qui ont eu une histoire profondément différente. L'influence de l'hégémonie économique et culturelle des États-Unis, les flux migratoires et le passé historique des deux pays contribuent à renforcer cette proximité et cette complexité des liens qui les unissent. On observe cependant que si l'influence des Américains sur les Mexicains est considérable, l'influence inverse n'est pas à négliger. En effet, un pourcentage non négligeable de la population des États-Unis est hispanophone, et à l'intérieur duquel on compte près de 20 millions de Mexicains d'origine. Andrés Rozental (2008) qualifie même ce transfert culturel du Sud au Nord de « pénétration culturelle inversée ».

La signature de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA), en janvier 1994, entre le Canada, les États-Unis et le Mexique a certainement contribué à intensifier les liens économiques et commerciaux entre ce dernier et les deux autres pays nord-américains. Cet accord ainsi que l'entrée du Mexique dans l'Organisation mondiale du commerce (OMC) en 1995 ont grandement transformé le pays, l'incitant à joindre le monde « développé » en délaissant sa politique économique marquée par un fort protectionnisme.

Ainsi, le Mexique s'est ajusté aux lois féroces du marché mondial. Cependant, les influences de son histoire pré-coloniale (Olmecs, Toltèques, Mayas et Aztèques) sont encore perceptibles dans le Mexique contemporain. L'usage de prénoms et de mots tirés de la langue nahuatl dans le quotidien ou encore, « le caractère toujours centralisé et personnalisé du pouvoir » qui viendrait de la tradition aztèque (Rozental, 2008) ne sont que quelques exemples. Selon Lucina Jiménez (2008), le plus grand défi du Mexique en ce début de 21^e

siècle réside, de façon générale, dans la transition entre un État qui fait tout avec peu de ressources à celui qui oriente le marché tout en encourageant les initiatives de la société; il s'agit notamment de solidifier le secteur culturel afin de lui donner une plus grande projection internationale.

Une passion : la danse

Parallèlement à cette passion pour ce pays si complexe, depuis plusieurs années déjà, la danse prend une place importante, voire vitale, dans ma vie. Elle représente pour moi une forme d'expression incomparable, qui me permet, sans mots, d'exprimer des émotions, de transmettre un message à ceux qui la contemplent ou qui y participent. Elle est aussi de ces moments où je parviens à oublier tout le reste, transportée par les mouvements et le rythme. Enfin, dans un monde où tout se fait à une vitesse démesurée, la danse me tient lieu de yoga. Elle me permet de respirer, de bouger et de laisser libre cours à ma créativité.

Cette prédilection pour la danse, appuyée sur des implications professionnelle et bénévole au sein de la Société du patrimoine d'expression du Québec et de Folklore Canada International, des organismes de promotion du patrimoine culturel immatériel, respectivement de niveau provincial et national, m'a ainsi permis de me rapprocher de l'univers de la danse folklorique. Ces expériences m'ont fait constater que nombreux sont les groupes établis ici qui se réunissent chaque semaine afin de vivre leur culture à travers la danse et la musique folkloriques. C'est ce qui m'a sensibilisée à l'importance des arts dans l'expression de l'identité et pour la transmission des traditions et c'est dans cette optique que j'ai choisi d'explorer comment la danse folklorique agit plus ou moins comme marqueur ou symbole identitaire.

Un questionnement

Mais au-delà de cette volonté de transmettre un peu de son identité à travers la danse, qu'est-ce qui pousse un jeune Mexicain, aujourd'hui, à s'investir dans un groupe de danse folklorique plutôt que de faire de la danse contemporaine, du hip hop, de la danse tahitienne

ou du ballet? Le recours au patrimoine culturel immatériel, ici à la danse folklorique, comme symbole identitaire, dans le contexte de mondialisation que vivent les Mexicains, et plus spécifiquement en milieux urbains, serait-il une forme de résistance à la mondialisation qui pourrait être exprimée par les Mexicains?

Par ailleurs, et alors que mon impression initiale, je l'ai mentionné plus haut, était que la mondialisation n'avait pas uniformisé à « l'occidentale » la culture mexicaine, y a-t-elle néanmoins laissé des traces? Y a-t-il eu une évolution des pratiques dites traditionnelles? D'après Émilie Coulombe, directrice artistique d'une troupe de danses folkloriques québécoises et internationales, le folklore doit évoluer :

Le folklore, c'est quelque chose qui, comme une langue, doit bouger, doit être remis en scène, remis en spectacle, doit être re-présenté, donc mis au présent. Ça passe, pour moi, par la théâtralisation. [...] Mais ça passe également par l'insertion de mouvements contemporains, également une fusion, donc une [hybridité], un contact avec, justement, ces langages-là des autres pays. (Coulombe, 2012)

Les pratiques traditionnelles mexicaines, et plus spécifiquement la danse folklorique, incluent-ils, comme le privilégie Émilie Coulombe, des éléments du monde contemporain, des traces d'une « occidentalité »? Et si tel est le cas, quelle est la perception des Mexicains face à ce constat? Paradoxalement, alors que les progrès nous surprennent chaque fois plus tôt qu'on ne le croyait et que la vie se « consomme » à un rythme toujours plus accéléré, on observe une résurgence du « traditionnel » et de ce qui vient du terroir. Qu'est-ce que ce « retour aux sources », qui prend parfois de nouvelles configurations, nous envoie comme message?

Devant ce questionnement sur les tensions entre tradition et modernité et sur l'insertion d'éléments occidentaux ou contemporains dans la tradition, j'ai voulu fouiller davantage et « voir comment, à l'intérieur de la crise de la modernité occidentale – de laquelle l'Amérique latine fait partie –, se transforment les relations entre tradition, modernisme culturel et modernisation socioéconomique. » (Canclini, 2009) La mondialisation a représenté une série de transitions pour le Mexique. Alors que le passé rappelle sa spécificité, l'avenir représente l'accès au monde globalisé où une place de choix lui est offerte. Le défi du Mexique est donc de réussir à maintenir un équilibre entre le pays moderne et celui légué par ses ancêtres.

Maintenant que l'objet de la présente recherche a été annoncé et l'origine explicitée, j'emploierai désormais le « nous » tout au long de ce mémoire.

* * *

Une approche d'orientation anthropologique, dans laquelle le microscopique est analysé à partir de l'intérieur en vue d'extrapoler vers le global, nous apparaissait appropriée pour l'étude d'un objet intimement lié à la culture. Ainsi, cette recherche, si limitée soit-elle, à partir d'un « cas » singulier, celui de jeunes universitaires impliqués dans un groupe de danse folklorique mexicaine semi-professionnel de Querétaro, allait nous aider à comprendre la gamme des possibilités et impossibilités de coexistence de deux univers de signification que sont les effets de la mondialisation et la vitalité culturelle traditionnelle.

Tant l'objet d'étude de cette recherche que l'angle privilégié s'insèrent dans le champ des sciences de la communication. En effet, communication et anthropologie se rejoignent au niveau de l'objet qu'elles étudient, se penchant toutes deux sur la relation, les échanges, chacune à sa façon. Alors que la première s'intéresse plus particulièrement aux spécificités des manifestations de communication, la deuxième étudie, entre autres, les conditions dans lesquelles il y a communication. Art à caractère collectif, la danse présente des aspects communicationnels et relationnels. Le corps dansé est, en quelque sorte, un langage dans lequel les symboles et les significations font référence à une tradition culturelle spécifique. Il devient une manière d'interpréter le monde, un espace où l'individu transmet la vision du monde d'un groupe social spécifique en son nom et au nom des autres. Les mouvements des danses folkloriques ne relèvent pas du hasard et sont souvent appris à travers la culture, par une transmission qui s'effectue de génération en génération.

Nous exposerons d'abord, dans le premier chapitre, la mondialisation, les changements qui en découlent et son impact sur les individus, sur les cultures et sur la culture en soi. Il sera aussi question des nouveaux défis auxquels les sociétés doivent faire face dans ce contexte, de même que du frottement entre modernité et tradition. Enfin, nous dresserons un bref état des lieux de l'effet de la mondialisation sur le Mexique, de même que des politiques culturelles mises en place au cours du dernier siècle. Dans le chapitre deux, nous rendrons compte du cadre de questionnement et d'interprétation conceptuels sur lesquels nous nous sommes appuyés dans notre recherche et nous nous pencherons sur le rôle de la

communication dans notre recherche. Y seront également exposés les concepts d'altérité et d'identité, de même que les notions de tradition, folklore et danse. Dans le chapitre consacré à la démarche méthodologique, nous justifierons l'emploi d'une méthode qualitative et notre approche d'orientation anthropologique. Nous y présenterons également les spécificités caractérisant notre terrain, de même que les principales étapes d'analyse de notre recherche. Enfin, nous y aborderons les questions d'éthique et les limites que nous impose cette étude. Finalement, dans les derniers chapitres, nous procéderons à l'exposition des résultats et à leur interprétation, et nous croiserons nos constats avec l'exploration conceptuelle exposée dans les premiers chapitres. Nous estimons qu'au terme de ces chapitres, nous devrions être en mesure d'apporter des éléments de réponse à notre questionnement de base, et ce, en gardant à l'esprit que

peut-être le monde vers lequel nous évoluons est-il si nouveau et changeant que les expériences accumulées au fil de l'histoire ne nous suffiront pas pour le comprendre et pour nous y repérer ?

Quoi qu'il en soit, le monde dans lequel nous entrons est la Planète de la Grande Opportunité. Cette chance n'est toutefois pas inconditionnelle, elle n'est offerte qu'à ceux qui prennent leur mission au sérieux, et montrent donc qu'ils sont sérieux. C'est un monde qui donne beaucoup potentiellement, mais exige beaucoup en contrepartie, un monde où les tentatives de résoudre les problèmes par la facilité et les raccourcis mènent inéluctablement à une impasse.

Dans ce monde, nous serons sans cesse confrontés à un nouvel Autre qui, peu à peu, émergera du chaos et de la confusion de notre contemporanéité. Il se peut que cet Autre naisse de la confluence de deux courants opposés créant la culture du monde actuel : un courant qui globalise notre réalité et celui qui préserve nos différences, notre originalité et notre singularité. Il se peut qu'il soit le fruit et l'héritier de ces deux courants. C'est la raison pour laquelle nous devons nous employer à dialoguer avec lui et à le comprendre. » (Kapuscinski, 2009)

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE MONDIALISATION, CHANGEMENTS ET CULTURE DANS UN MEXIQUE CONTEMPORAIN

No hay globalidad que sirva,
sin localidad que valga.

Carlos Fuentes

1.1. Mondialisation et changements

1.1.1. La teneur des changements

D'emblée, la mondialisation est décrite par le Petit Robert comme un « phénomène d'ouverture des économies nationales sur un marché mondial libéral, lié aux progrès des communications et des transports, à la libéralisation des échanges, entraînant une interdépendance croissante des pays ». La mondialisation s'avère un processus complexe et de nature multidimensionnelle, « caractérisé par la multiplication, l'accélération et l'intensification des interactions économiques, politiques, sociales et culturelles entre les acteurs des différentes parties du monde qui y participent de façon variable. » (Tardif et Farchy, 2006). D'autres auteurs distinguent mondialisation, globalisation et planétarisation. Ainsi, Marc Augé (2001, 2005) définit la mondialisation comme un « changement d'échelle et de référence » dans les domaines de la vie sociale, politique et culturelle. Elle est « à la fois la globalisation (l'extension du marché libéral et des réseaux technologiques) et une forme de conscience planétaire. Cette conscience planétaire elle-même se partage entre une conscience écologique inquiète [...] et une conscience sociale malheureuse » (Augé in Lardellier, 2005).

En ce sens, le monde dans lequel nous vivons fait actuellement face à une accélération constante du changement (Abélès, 2008), ce qui nous porte à nous questionner sur la

direction que nous sommes en train d'emprunter. Si les échanges marchands sont désormais planétaires (Warnier, 2004), il ne s'agit pas pour autant d'un phénomène inédit. Les échanges de tous ordres entre les peuples ont toujours existé. C'est cependant l'intensité et l'ampleur de ces échanges qui se sont accrues de manière exponentielle au cours des dernières décennies. (Leclerc, 2000) Outre les échanges marchands et y contribuant au premier chef, parmi les changements qui accompagnent la mondialisation, on note l'accélération de la révolution technologique, surtout au niveau des télécommunications et de la cybernétique. À ce sujet, Poirier (1991) nomme trois innovations qui auraient particulièrement marqué la société en matière de changement : la puissance énergétique maintenant disponible, la vitesse de transmission des messages et l'importance du stockage de l'information. En effet, les technologies de l'information et des communications (TIC) sont, en quelque sorte, le noyau central de la restructuration néolibérale de l'économie mondiale et elles soutiennent les processus de mondialisation. Poirier (1991) estime par ailleurs qu'au-delà « des changements scientifiques et technologiques, ce sont tous les modèles de la société qui se trouvent en perpétuelle évolution ». De même, Augé explique :

Cette nouvelle modernité, il m'est arrivé de l'appeler **surmodernité**, parce qu'elle me semblait prolonger, accélérer et compliquer les effets de la modernité telle qu'elle avait été conçue au XVIII^e et au XIX^e siècles. La surmodernité, ce serait l'effet combiné d'une accélération de l'histoire, d'un rétrécissement de l'espace et d'une individualisation des destins. Ces trois facteurs sont eux-mêmes complexes : si nous avons le sentiment que l'histoire s'accélère, c'est parce que chaque jour, des événements nouveaux sont portés à notre connaissance ; si nous avons le sentiment que la planète se rétrécit, c'est pour les mêmes raisons, mais aussi à cause du développement des moyens de transport, de la circulation des images et aussi, de notre prise de conscience planétaire elle-même liée à l'exploration de l'espace et aux inquiétudes écologiques. Quant à l'individualisation des destins, elle peut être mise en relation avec le système économique global et les nouvelles formes de consommation. (2003)

1.1.2. Impacts sur les individus, les cultures et leurs liens

Face à cette accélération constante des transformations du monde (sur)moderne, Majid Tehranian (1980) adopte tôt une position pouvant être perçue comme un peu alarmiste, mais non moins utile. Selon lui, ces transformations auraient créé des « conditions sociales et psychologiques sans précédent dans l'histoire de l'humanité : mobilité, fugacité, déracinement, perte d'identité, angoisse intérieure, fétichisme de la consommation, dispersion et désorientation, rupture des relations humaines et tendance inexorable à la violence ». Il y voit même un acte d'idolâtrie de « l'Homme » vis-à-vis ses créations techniques et technologiques.

Poirier (1991) estime, pour sa part, que la postmodernité¹ aurait considérablement modifié les procédures d'agréations de l'individu à la société. Ces « structures d'accueil » se déclinent en trois groupes : codescendance, corésidence et cotranscendance. Le groupe de codescendance consiste en l'entité familiale, « élément fondateur du corps social ». À l'intérieur de cet « ensemble solidaire d'apparentés, les ancêtres sont partie prenante, à part entière ». Or, Poirier explique que la postmodernité a révolutionné cette structure d'accueil : « la société formée jusqu'alors de groupes dont les éléments constitutifs étaient liés par une relation d'apparentement a explosé en entités individuelles. » (Poirier, 1991) L'individu ainsi soustrait de son groupe de codescendance et face à une « multiplicité d'individus », cherche alors des substituts au mode d'agrégation social qui lui était autrefois naturel. La deuxième structure d'accueil, le groupe de corésidence, se compose de l'ensemble d'individus implantés dans un espace nettement circonscrit que Poirier nomme « le village » et sur lequel le groupe entretient des relations spécifiques entre résidents, mais aussi avec les « esprits du terroir ». Alors que ce « "vicinat" contribuait à la cohésion sociale », Poirier soutient que l'habitat urbain tel qu'on le connaît aujourd'hui a fait éclater ce groupe, menant à la perte de « ces réseaux de commensalité et de convivialité. Les "grands ensembles" ont gravement compromis la relation de l'homme au groupe. » (Poirier, 1991) Enfin, le groupe de cotranscendance unissait des individus autour d'un même ensemble de « croyances et de pratiques symboliques destinées à assurer la relation de l'homme à l'invisible. » (Poirier, 1991) Si « la paroisse » existe toujours, elle n'est cependant plus l'entité significative qu'elle a été et donc, tout comme les deux groupes ci-haut mentionnés, « le groupe religieux s'est singularisé, particularisé et dissocié de l'ensemble social » (Poirier, 1991). En somme, Poirier estime que « la multiplication des possibilités de transport, la scolarisation, le service militaire, l'ouverture au monde par les médias de masse, les changements techniques et économiques, et les interventions de plus en plus impérieuses du pouvoir administratif central » sont responsables de la transformation accélérée du paysage social (Poirier, 1991).

De son côté, Podestá (2004), diplomate péruvien dans le domaine culturel, fait valoir que les effets pervers de la mondialisation sont généralement perçus comme un coût à payer pour l'obtention d'un meilleur futur pour tous, et ce, même si les pays pauvres doivent être exclus

¹ La postmodernité est, selon le Larousse, un « concept utilisé par certains sociologues pour caractériser l'état actuel de la civilisation occidentale, dans la mesure où elle aurait perdu confiance dans les valeurs de la modernité (progrès, émancipation) qui ont prévalu depuis le XVIII^e s. », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/postmodernite%C3%A9/62937>, consulté le 1^{er} août 2013.

pour le moment des bénéfices que le phénomène apporte. Poirier (1991) pose un peu le même constat en demandant « Comment ne pas admettre que le bilan est positif? », et ce, malgré les conséquences des progrès et avancées parfois mal ou trop rapidement assimilés. « L'accomplissement ultime du progrès est peut-être sa propre récusation et son propre dépassement. » (Poirier, 1991) On peut se demander jusqu'où Podestà et Poirier rendent ici compte d'une idéologie qui, par définition, « cherche à s'innocenter en se fondant dans la nature des choses » (Augé et Colleyn, 2004).

Néanmoins, par delà et au sein même de ces effets, un trait essentiel s'impose. Ainsi, la multiplication des échanges à l'échelle planétaire sous l'impulsion du libéralisme économique et par la médiation des technologies des communications nous permet de prendre conscience, à tout le moins, de l'existence d'une multitude de cultures différentes. « La mondialisation fait apparaître de nouvelles aires d'interactions humaines qui affectent le lien traditionnel entre territoire et espace juridictionnel » (Tardif et Farchy, 2006) On se retrouve face « à un changement d'échelle et de référence dans tous les domaines de la vie sociale, politique et culturelle » (Augé, 2001), contribuant peut-être à la désorientation soulevée plus haut.

En effet, les espaces doivent être redéfinis suite à la remise en question des frontières. Les humains ont conscience de la proximité des autres. Les sociétés passent ainsi d'un relatif isolement culturel à un monde où les interactions entre diverses cultures sont facilitées par ce nouvel univers caractérisé par un même espace – le virtuel – et un même temps. (Leclerc, 2000) Désormais, les relations dépassent les frontières géographiques et politiques traditionnelles, rappelant l'image du village planétaire de McLuhan. (Abélès, 2008) « Nul ne peut plus douter de l'existence des autres. [...] Tous les grands phénomènes constitutifs de notre contemporanéité [...] modifient la nature du rapport que chacun d'entre nous peut entretenir avec son entourage ». (Augé, 1994)

Ces constats nous amènent à nous questionner sur l'impact de la mondialisation, la circulation et la proximité qu'elle engendre dans la manifestation des cultures singulières, traditionnelles, locales. Car nous pouvons difficilement ignorer la circulation et la proximité qui caractérisent le monde contemporain. « Ce qui survient localement est influencé par des facteurs lointains », explique Abélès (2008) en reprenant les mots du sociologue Anthony

Giddens. Et parce que, on l'observe, elle est davantage qu'une simple globalisation des flux économiques et financiers, la mondialisation, au sens « augéen », transforme les rapports entre les sociétés et leurs cultures. (Tardif et Farchy, 2006)

1.2. Qu'est-ce que la culture?

Le concept de culture ne fait pas consensus et nombre de significations lui ont été assignées. D'après Edward Tylor, tel qu'exprimé dans son livre *Primitive Culture* paru en 1871, on entend par culture la « totalité complexe qui comprend les croyances, les connaissances, les arts, les lois, la morale, la coutume ou toute autre capacité ou habitude acquise par l'homme en tant que membre de la société. C'est la boussole d'une société sans laquelle les membres d'une société ne sauraient ni d'où ils viennent, ni comment se comporter. » La culture est donc vue, ici, comme une notion sociétale quasi-matricielle et source de la diversité humaine.

En outre, Podestá (2004), fait aussi mention des sens historique et anthropologique de culture qui réfèrent respectivement à la description d'une période de l'histoire et à une ethnie. Il ajoute qu'on peut aussi parler de culture pour qualifier les connaissances et l'érudition associées à une personne, et ce, bien que cette acception ait moins cours. Cependant, malgré toutes les définitions du concept de culture, Podestá fait observer que la conception de la culture renvoie toujours et souvent à cette appréciation eurocentrique, élitiste, qui attribuait une valeur hiérarchique aux monuments grecs et romains, à la peinture de la Renaissance ou encore à la littérature romantique. Par conséquent, cette conception excluait, par exemple, la gastronomie mexicaine, le Cirque du Soleil ou encore le jazz, pour n'en nommer que quelques-uns.

En réponse à ce type d'interprétation, Podestá (2004) affirme que la culture ne se résume pas qu'au patrimoine tangible et encore moins, codifié par les membres d'une élite. La culture inclurait donc les cérémonies sociales et religieuses, les fêtes, les coutumes, la gastronomie, le cinéma, la radio, les livres, les savoir-faire, la tradition orale, la musique. Lê Thanh Khôi (1992), pour sa part, définit la culture comme « l'ensemble des créations d'un peuple pour vivre avec la nature et avec d'autres peuples, c'est sa mémoire collective qui fait

qu'il est lui-même. » Force productive, la culture serait, selon cet auteur, un élément intrinsèque au vivre-ensemble insufflant aux peuples « la confiance et la motivation nécessaires pour prendre en charge leur destin, qui mobilise leurs énergies créatrices en vue d'un développement authentique. »

Podestà (2004) abonde dans le sens de Lê Thanh Khôi en notant que la conception actuelle de culture peut aussi rendre compte des forces endogènes irremplaçables d'une société et qu'elle est liée tant au concept d'identité qu'à celui de diversité. En ce sens, Laplantine (1995) définit le social comme

la totalité des rapports [...] que les groupes entretiennent entre eux à l'intérieur d'un même ensemble [...] et en relations avec d'autres ensembles, eux aussi hiérarchisés. Quant à la culture, ce n'est rien d'autre que le social lui-même, mais considéré cette fois sous l'angle des caractères distinctifs que présentent les comportements individuels des membres de ce groupe, ainsi que les productions originales (artisanales, artistiques, religieuses).

Sur ces définitions dynamiques, Mondoux et Lacroix (2008) préciseront que les sujets humains, « imprégnés par la culture, sont en même temps capables de la produire (imaginer, inventer, innover, créer) et ainsi sortir du cadre de ce qui est *déjà là*. Ainsi, la culture s'inscrit dans une *praxis*. » Tardif et Farchy (2006) soulignent, eux aussi, le caractère évolutif du système symbolique qu'est la culture. « Chaque société, chaque culture, comme chaque individu, ne représente jamais que la résultante, toujours provisoire, de ses métamorphoses. » (Tardif et Farchy, 2006) Ainsi, cette conception dynamique, évolutive, de la culture va évidemment à l'encontre de celle voulant qu'elle soit une entité figée. Néanmoins, par delà la cadence des changements, la culture demeure ce qui contient, structure et exprime les conduites humaines.

1.3. La culture à l'heure de la mondialisation

1.3.1. Culture mondialisée : mots d'ordre

Face à ces différentes conceptions de la culture comme telle, nous nous retrouvons également devant des points de vue qui parfois s'opposent lorsqu'il est sujet de la mondialisation de la culture. Dans son livre *Mondialisation de la culture*, Jean-Pierre Warnier

(2004) désigne le concept du même nom comme la « circulation de produits culturels à l'échelle du globe ». À l'instar de Warnier, pour Gaëtan Tremblay², ce principe d'échange ou de partage de la culture aurait toujours existé. Cependant, le phénomène de mondialisation aurait accentué l'ampleur de ce partage et aurait intégré les faits de culture à l'économie. Warnier abonde en ce sens. Selon ce dernier, la révolution technologique est à la source de ce qu'on appelle aujourd'hui les « industries culturelles », permettant aux pays développés de fabriquer des *produits* culturels et de les diffuser en masse.

Et c'est cette mise en marché de la culture que critiquent Mondoux et Lacroix (2008), dans la lignée d'Habermas. Selon eux, dans la dynamique de système-monde technico-économique capitaliste, une culture doit désormais « *fonctionner, produire et rapporter* » (Mondoux et Lacroix, 2008), transformant son sens, son signifié, en produit de consommation. Or si le marché régularise la politique et l'économie, il traite peu ou pas des finalités de l'action humaine. « Allant dans tous les sens, [l'action humaine] devient du coup insignifiante, désignifiante. Elle ne donne plus de réponse au dire et au faire : elle n'est plus formation, elle devient information et communication » (Axelos cité in Mattelart, 2005). Selon Balandier (2005), l'industrie culturelle « tient davantage sa force du marché que d'une culture ayant conservé la force de se déployer en civilisation. » Sa valeur est circulatoire. On pourrait même se demander si ce qui confère valeur à une création ce n'est pas forcément ses qualités intrinsèques, mais le fait qu'elle soit mise en vitrine et circule sur le marché planétaire.

Ainsi, dans ce contexte de circulation, García Canclini (2002) fait état des mélanges ou hybridations qui accompagnent cette mondialisation de la culture et qui nous permet de voir des personnes dans la rue portant un sari indien, des alpargatas (espadrilles basques) tout en écoutant de la musique africaine au moyen de leur iPod et parlant un *spanglish* ou, pour prendre un exemple reflétant Montréal, un Portugais adoptant des structures langagières propres au français.

² Émission Chasseurs d'idées, Télé-Québec, « La mondialisation culturelle » 11 octobre 1999

1.3.2. Des avis contradictoires

Les opinions concernant la mondialisation de la culture sont donc variées et parfois contradictoires. Certains voient le développement d'une culture universelle comme une promesse d'accès à la démocratie. Dans la foulée, d'autres comme Gaëtan Tremblay (1999), estiment que ces échanges sont indispensables pour l'enrichissement et la survie des différents peuples.

D'autres offrent des mises en garde. À un premier pallier, Hannah Arendt (1972) estime, elle, que la « culture se trouve menacée quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme de pures fonctions du processus vital de la société, comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin. » Dès lors, si la culture fait partie de l'économie actuelle, d'où l'emploi d'un vocabulaire associé à ce domaine, il serait important de ne pas appliquer les mêmes lois du marché à la culture. C'est ici que l'UNESCO trouverait sa raison d'être: faire en sorte qu'échange et partage se substituent à la concurrence et instituer des logiques sociales qui traduisent les rapports au monde pluriels.

À un second pallier, on peut difficilement nier le fait que ce sont surtout les nations qui possèdent la technologie qui imposent le plus facilement leurs valeurs et leurs cultures. De ce fait, nous sommes en droit de nous demander si la mondialisation de la culture entraîne vraiment une démocratisation de la culture ou plutôt la diffusion hégémonique qui conduit à une homogénéisation. Nombreux sont ceux à craindre la convergence des cultures vers un modèle unique. Grimson (2000) et Barthélémy (in Rocher, 2002) comptent parmi ceux qui mettent la société en garde contre la tendance à l'uniformisation des groupes culturels.

À un troisième pallier, en raison de l'inégalité des bénéfices de l'expansion économique et des communications entre les pays ou les régions, ainsi que des dangers d'américanisation, García Canclini (2002) souligne la nécessité de demeurer vigilant face à la diversité plutôt que de créer des clones de *l'American Way*. Aussi, en raison des difficultés des régions dotées de moyens financiers moindres, il juge important que les échanges culturels soient soutenus par des lois et accords internationaux protégeant le sens donné à la culture vis-à-vis des exigences du marché mondial en terme de production. En effet, le manque de moyens de certaines cultures pourrait cantonner quelques manifestations culturelles à une

échelle locale. Ainsi, alors que la mondialisation peut intégrer les cultures, nous comprenons qu'elle peut également les exclure ou les discriminer.

1.4. Peut-on réellement parler d'homogénéisation?

Le fait que les frontières se soient en quelque sorte estompées a-t-il permis au flux culturel d'aller dans tous les sens ou se dirige-t-il plutôt dans une seule direction? S'agit-il principalement d'un mouvement diffusionniste orienté du centre vers les périphéries, dans lequel les Etats-Unis feraient office de centre? (Abélès, 2008) En effet, dès que la question culturelle est évoquée, « l'impérialisme de culture de masse *made in US* » (Abélès, 2008) est souvent dénoncé. Ce *modèle culturel* diffusé à l'échelle mondiale semble être devenu la référence. Selon Herbert Schiller, l'impérialisme culturel pourrait se résumer à « l'ensemble des processus par lesquels une société est introduite au sein du système moderne mondial et la manière dont sa couche dirigeante est amenée, par la fascination, la pression, la force ou la corruption, à modeler les institutions sociales pour qu'elles correspondent aux valeurs et aux structures du centre dominant du système ou pour s'en faire le promoteur. » (Schiller cité in Tardif et Farchy, 2006)

1.4.1. Quelques éléments du processus d'homogénéisation

Les conséquences d'un tel mouvement se traduiraient par une assimilation par définition plus ou moins consciente des éléments importés et de leur signification, atténuant ainsi la différence de la périphérie par rapport au centre. Subséquemment, en admettant que la multiplication des échanges nous rapproche de l'Autre en soi, force est de constater que le risque de nivellement des valeurs, des aspirations et des styles de vie, peuvent plus ou moins subtilement donner aux différences nationales d'abord observées un statut de secondarisation, voire d'insignifiance. D'un point de vue purement idéologique, Podestà voit dans la mondialisation un espace à prédominance économique, supposément de plus en plus ouvert, et incluant des sociétés se dirigeant vers des valeurs, des aspirations et un style de vie communs. La mondialisation ignorerait de ce fait les différences nationales, en quelque sorte atténuées si ce n'est gommées, face à cette vision du monde unidirectionnelle où convergeraient non pas des citoyens, mais des consommateurs.

Cependant, selon Leclerc (2000), « les systèmes matériels sont en somme plus facilement transférables d'une civilisation à une autre que les systèmes symboliques ». En ce sens, peut-on réellement parler d'homogénéisation? Il faudrait alors que les sujets idéologiquement conquis et même opprimés soient totalement passifs. Or, « l'occidentalisation du monde, même si elle est simplement une "modernisation", n'est nullement un phénomène anodin, accepté passivement par les [autres] civilisations [...] Elle est un enjeu de luttes, de conflits, de débats... », souligne Leclerc (2000).

1.4.2. Un rapport au temps axé sur le présent et le futur proche

Dans cette nouvelle forme de tension mondiale, nous ne pouvons toutefois nier qu'il existe une certaine asymétrie entre l'Occident du Nord et les autres civilisations. « Les grandes traditions prémodernes sont désormais locales (parochial), alors que la modernité est mondiale. » (Leclerc, 2000) D'une part, Augé (2004) soutient qu'une idéologie du présent marque notre époque, idéologie qui serait corollaire de la mondialisation puisqu'en constante recherche de nouveauté, on a tendance à oublier le passé. Jean Poirier (1991) va dans le même sens, comparant sociétés traditionnelles où « passé et présent forment en réalité un ensemble indissociable » et sociétés modernes actuelles où « la dimension temporelle se développe en un continuum ininterrompu » et où « c'est le futur qui se trouve valorisé, non plus le passé ».

Si la commémoration a sa place dans le monde contemporain dans lequel nous vivons et dans lequel le passé n'est généralement pas valorisé, elle ne remplace pourtant pas la mémoire. À ce sujet, Poirier rappelle que Levy-Strauss avait, à l'époque, notamment « insisté à juste titre sur les conséquences néfastes qu'a comportées la diffusion de l'écriture [...] qui sont, par exemple, la perte de l'attention et la disparition de la mémoire » (Poirier, 1991). Appadurai (2005) affirme que la (post) ou (sur)modernité, en renforçant l'importance du moment unique présent, aurait entraîné une rupture qu'il qualifie de dramatique entre le passé et le présent ou entre la tradition et la modernité. On pourrait alors déduire que cette rupture se traduit par une chosification pittoresque de la mémoire. Nous y reviendrons.

Pour autant, que penser du fait même de la séparation voire du clivage entre tradition et modernité? Singer (cité in Leclerc, 2000) mentionne qu'il faut abandonner l'opposition qu'il qualifie de simpliste entre les couples tradition/indigène et modernité/Occident. Selon lui, « toute tradition implique des changements. » De plus, comme le soulignent Augé et Colleyn (2004), la vision traditionaliste d'héritage culturel a « favorisé une conception trop simple du changement social, en termes d'antinomies (tradition/modernité). » Nous en prenons note.

1.4.3. Un rapport variable à la diffusion

Il nous apparaît également important de souligner le fait que l'universalisation de la diffusion des sciences et des technologies a facilité l'entrée de la culture occidentale dans les sociétés traditionnelles (Warnier, 2004). Ces dernières, devant les techniques modernes produites par les pays occidentaux, se trouvent à devoir les intégrer en utilisant un mode d'emploi basé sur un code culturel différent, entraînant une rupture des « traditions ». « Le monde dans lequel nous vivons – un monde où la modernité est assurément insaisissable, où elle n'est consciente d'elle-même que par moments où nous n'en faisons pas tous l'expérience au même titre – implique très certainement une rupture générale avec toutes sortes de passés. » (Appadurai, 2005) En Occident, cette rupture d'avec les traditions ne se fait pas ressentir aussi brutalement qu'ailleurs puisque l'intégration des éléments modernes se fait en continuité avec les traditions locales occidentales. On le perçoit dans le rapport à l'espace, car « l'époque actuelle se caractérise [...] par un va-et-vient entre le niveau local et le niveau global » (Augé et Colleyn, 2004). Ainsi, on peut observer des façons de se réorganiser dans les localités où des éléments modernes viennent perturber les traditions locales et la manière dont les relations et objets « du système global prennent des places signifiantes dans l'ordre local des choses » (Sahlins *in* Kilani, 2009).

1.4.4. Un nouveau rapport à la production culturelle

Par ailleurs, Warnier (2004) ajoute que cette globalisation des marchés a eu pour résultat une mise en concurrence des industries culturelles, et ce, à l'échelle mondiale. « La capacité des pays à produire [au sens de créer] leur propre culture et à la faire perdurer » (Warnier, 2004) est en jeu. Mattelart y voit une source de nouvelles exclusions en raison des disparités

entre les moyens de transmission. Cependant, tout ceci nous amène à nous questionner, non pas sur l'avènement d'une culture universelle et pratiquée de tous, mais plutôt sur la place qu'occupent les cultures locales, largement issues de la tradition et singulières dans ce contexte.

1.5. De nouveaux défis

Tel que mentionné précédemment, la mondialisation a rendu les frontières beaucoup plus poreuses qu'auparavant. Ainsi, la problématique de l'identité, qui, elle, se base sur un ensemble de paramètres de temps, d'espace ou de relations (Des Aulniers, 2009), par exemple, est devenue soudainement très actuelle. « Les frontières du réel et de l'imaginaire sont effectivement transgressées, raccourcies, fusionnées. » (Tembeck, 2001)

1.5.1. La question identitaire exacerbée

Le fait que les frontières territoriales soient devenues en quelque sorte secondaires a eu un impact considérable sur l'espace et donc, sur la construction identitaire. De plus, la tendance à la standardisation suscitée par la mondialisation a contribué à entraîner une crise des identités. (Augé et Colleyn, 2004; Dubar, 2000) Nous en avons présenté quelques éléments précédemment. Pour sa part, Bessis (2004) va plus loin encore en suggérant à Augé (2004) une crise de la limite liée notamment à la perturbation de la notion de frontières, un concept matriciel de la crise incluant celle de l'identité, de l'espace et de l'altérité. Balandier (1985), lui, associe la modernité à l'ensemble des choix auquel la société fait face pour « continuer à se faire et se définir. »

C'est que le principe d'homogénéisation dénie la différence, impartie à l'autre, aux autres, et affecte du coup leur identité, en entamant d'abord leur singularité et, à la limite, leur intégrité. L'érosion des cultures locales due au changement inflige souffrances psychiques et physiques aux sociétés touchées. Aussi, plus les changements économiques et politiques entraînés par la mondialisation se réduiront à des normes abstraites de régulation bureaucratique, plus les individus seront à la recherche de sens et en quête d'une identité

propre. (Tardif et Farchy, 2006) Ainsi, pour contrer les effets de la mondialisation et de la « disparition » des distances, on observe un besoin des sociétés de se différencier des autres ou encore de résister au dominant ou à l'oppresseur. « L'urgent besoin d'exprimer son identité propre, et de la faire reconnaître très concrètement par les autres, est de plus en plus contagieux ». (Hooson, 1994)

Parmi ces modes de résistance, on note la résurgence du désir d'unicité et d'appartenance à un espace aux frontières plus délimitées et restreintes. Ainsi, on voit aujourd'hui toute une diversité de différences qui réclament la reconnaissance de leur singularité. « La production d'authenticité, les mouvements de relance et les activités de revitalisation révèlent une extraordinaire capacité des cultures à résister à l'érosion. » (Warnier, 2004) De plus, la réinvention des traditions ainsi que la sélection d'éléments issus de la domestication et l'appropriation de l'apport occidental sont autant d'autres moyens utilisés par les sociétés pour résister à la tendance dominante.

1.5.2. La protection des cultures et le point de vue local

Si la tendance à l'uniformisation de la culture s'effectue par la médiation de certains groupes et le manque de moyens par d'autres, a priori, c'est dire la nécessité d'infléchir celle-ci. À cet égard, Podestà (2004) soutient que ce n'est pas tant la mondialisation qu'on doit remettre en question, aussi impitoyable soit-elle, mais plutôt l'utilisation qu'on en fait, souvent en faveur de l'hégémonie de certains pays, forcément au détriment d'autres; d'où la nécessité d'établir des politiques culturelles, selon lui. En effet, le patrimoine n'a pas de prix et Warnier (2004) considère que les sociétés devraient se battre pour le défendre. Cependant, si certains éléments de la culture sont inclus dans le patrimoine et sont, par conséquent, considérés « sacrés », d'autres éléments ne le sont pas. Cette ligne qui semble séparer deux catégories d'éléments culturels et que la mondialisation de la culture met en évidence est pour le moins controversée. Comment déterminer ce qui est « trop vital pour être abandonné aux logiques marchandes » (Warnier, 2004) et ce qui ne l'est pas?

Warnier (2004) met en lumière deux caractéristiques importantes lorsqu'on compare les traditions culturelles et la culture mondialisée : la référence au passé des traditions et leur

fragmentation. Ces deux caractéristiques se saisissent d'un point de vue local, c'est-à-dire à partir d'une observation centrée sur de petites unités et venant de l'intérieur; elle permet d'évaluer l'impact de la mondialisation sur le quotidien de la société. C'est ce en quoi consiste la démarche anthropologique qui « prend comme objet d'investigation des unités sociales de faible ampleur à partir desquelles elle tente d'élaborer une analyse de portée plus générale, appréhendant d'un certain point de vue la totalité de la société où ces unités s'insèrent. » (Augé cité in Kilani, 2009).

Ainsi et plutôt que de se pencher sur l'offre culturelle mondiale, un chercheur, une chercheuse qui opteront pour cet angle, observeront la façon dont les « produits culturels sont reçus, décodés, recodés, domestiqués, réappropriés. » (Warnier, 2004) Et contrairement au point de vue global, les prises de position depuis un point de vue local témoignent du besoin des sociétés d'exprimer leur « manière d'être-au-monde ». (Tardif et Farchy, 2006) De plus, comme les sociétés se construisent chaque jour un peu plus et que le passé se retrouve continuellement actualisé dans le présent, « l'Homme » continue à produire de la différence.

C'est exactement ce besoin de différence qui semble venir « au secours » d'une culture apparemment en voie d'être uniformisée. Aussi, précisément parce que les espaces d'interactions se sont multipliés, il serait peu probable que nous assistions à la naissance d'une culture mondiale uniformisée. « Tant qu'il y aura des hommes, ils seront divisés en groupes opposés par des conflits d'intérêt qui fragmenteront la culture, et c'est une des raisons majeures pour lesquelles il ne saurait y avoir de mondialisation de la culture. » (Warnier, 2004)

1.6. Culture mondialisée, des tensions vérifiables : le cas du Mexique

1.6.1. Frottement entre modernité et affirmation de particularités culturelles

Au bilan, malgré un panorama exposant une hégémonie du système capitaliste occidental, on réalise dans les faits qu'une multitude de cultures différentes vivent ensemble. « La

modernisation n'a pas produit la convergence attendue. Bien plus : on a pris acte du fait que l'humanité est constitutivement vouée à produire [...] de la différence culturelle, en dépit de tous les processus agissant en sens inverse ». (Warnier, 2004) On se retrouve donc devant une tension entre un modèle dominant, voire unique, caractérisé par la standardisation progressive et son auto-proclamation comme « universelle », d'une part, et l'affirmation des particularités culturelles, d'autre part (Leclerc, 2000). Balandier (2005), lui, parle d'un duel dans lequel l'accomplissement, le triomphe et le succès affrontent ce qui, autrefois, apportait sens et qui, aujourd'hui, recherche protection, se replie ou bricole et réinvente des croyances. Poirier (1991) désigne ce frottement ou cette dualité entre « tradition » et « modernité »³ par ce qu'il appelle « hétéroculture », qui serait née de l'accélération du progrès scientifique et technologique, de la généralisation des changements imposés aux sociétés, et de l'influence des médias de masse.

De la sorte, Warnier (2004) affirme que « les sociétés de traditions sont confrontées à un choix de civilisation » : prioriser la socialisation de ses habitants ou acquérir les biens issus de la (sur)modernité et, par conséquent, le mode de vie qui leur est associé. Cette situation peut entraîner « la montée de diverses formes de résistance face à ces modes de domination ». (Tehrani, 1980) Le besoin d'affirmation des différences culturelles se traduirait-il par un retour ou une mise en valeur des traditions, voire par une nouvelle configuration de ces dernières?

1.6.2. Un Mexique tiraillé entre « tradition » et « modernité »?

Porfirio Diaz (1830-1915), politicien et militaire mexicain, disait de son pays : « Pauvre Mexique : si loin de Dieu et si proche des Etats-Unis ». Pourtant, profondément marqué par l'indépendance de 1810 et la révolution de 1910 (Rozental in Légaré-Tremblay, 2008), il semble que le Mexique ait su conserver son identité, sa langue et sa culture, et ce, malgré sa proximité avec son voisin américain. Un facteur pouvant expliquer la résistance de la culture mexicaine repose sur son histoire datant de 30 siècles. Jiménez (2008) affirme que le

³ Tout en récusant la polarisation, voire la dichotomie entre tradition et modernité (voir 1.4.8, en finale), nous allons nous employer à en baliser les contours, à la fois parce que ces notions voire ces concepts sont d'usage courant, mais également parce qu'ils sont à explorer dans leurs interrelations concrètes.

Mexique possède une « large tradition culturelle née d'un passé et d'un présent, marqués par la diversité et la recherche d'équité et de démocratie ».

Nous aurions cependant tort de négliger complètement l'influence des États-Unis et de la mondialisation sur le Mexique. Andrés Rozental (cité in Légaré-Tremblay, 2008) juge que « la mondialisation, avec l'intégration progressive du Mexique dans la communauté internationale et l'ouverture des Mexicains au monde, a fait prendre conscience aux gouvernants comme au peuple l'archaïsme du système politique et insufflé la volonté de le moderniser. » À cheval sur deux continents, le Mexique s'identifie davantage à la culture latino-américaine avec qui il partage notamment des racines historiques communes et des aspirations partagées en matière de développement et d'intégration, mais ses relations commerciales sont majoritairement dirigées vers les États-Unis et le Canada⁴.

Certains auteurs, dont Octavio Paz (1999) et Samuel Ramos (1993), parlent d'un sentiment d'infériorité des Mexicains vis-à-vis le pouvoir associé à l'Occident. Ce sentiment est notamment marqué par une jalousie du niveau de vie des Américains et de la puissance de leur pays. D'autre part, bien que le *malinchismo*⁵ ou la préférence de l'étranger au national soit un phénomène observé au Mexique (Todorov, 1986) les Mexicains sentent aussi le besoin d'affirmer leur identité nationale face à l'américanisation des mœurs de plus en plus présente (Monsiváis, 2008).

Ainsi animé par un sentiment ambivalent de fascination/répulsion envers les États-Unis (Rozental in Légaré-Tremblay, 2008) et progressivement intégré à la communauté internationale, le Mexique se retrouve tiraillé entre la volonté de « moderniser le pays » selon des critères nord-occidentaux et le besoin d'affirmer son identité nationale.

L'histoire récente du Mexique, celle des 15 dernières années, est celle de la confrontation permanente entre ceux qui prétendent orienter le pays vers le projet de civilisation occidentale et ceux qui résistent, accrochés aux formes de vie de descendance mésoaméricaine. [...] les groupes qui incarnent les projets civilisateurs mésoaméricain et occidental se confrontent constamment, parfois de façon violente, mais de manière continue dans leurs actions de la vie quotidienne dans lesquelles ils mettent en pratique les principes profonds de leur matrice de civilisation respective.⁶ (Bonfil Batalla, 2007, p.289-290)

⁴ <http://www.economia.gob.mx>

⁵ Ce concept sera davantage développé dans la chapitre II (sect. 2.2.1)

⁶ Trad. libre

Ce besoin d'affirmation de l'identité nationale s'exprime bien souvent par la pratique régulière de traditions culturelles à ce que nous avons constaté suite à nos expériences au Mexique. « Les formes de résistance ont été très variées, de la défense armée et la rébellion, à l'attachement apparemment conservateur aux pratiques traditionnelles. » (Bonfil Batalla, 2007)

Baud (1995) estime que le « relatif rapprochement interclasses opérés par les industries culturelles » dans le Mexique urbain, « nuance les frontières et mêle les références. » En conséquence, les expressions culturelles populaires seraient

toujours plus le résultat éminemment flexible et mouvant d'un syncrétisme rapprochant un héritage indien et rural toujours très vivant, des micro-cultures urbaines liées à l'appartenance d'un quartier, à une classe d'âge, à une région d'origine..., et l'appréhension particulière que fait cet ensemble baroque la culture de masse diffusée par les médias dominants. (Baud, 1995)

Il importe de souligner la diversité culturelle du Mexique qui compte plus de 50 groupes ethniques⁷, tirant ses racines de l'époque pré-colombienne et de l'héritage de la conquête espagnole. Cette diversité culturelle se reflète notamment dans la richesse des traditions ancestrales.

Le Mexique possède une diversité culturelle basée sur ses ethnies, traditions et langues; c'est un pays multiethnique, multilingue et pluriculturel, formé par différents groupes dont les traditions culturelles sont diverses. Plus encore, le Mexique considère la diversité culturelle comme un aspect fondamental des processus sociaux et institutionnels qui caractérisent son identité comme nation. » (Barba, 2008)

1.6.3. Les politiques culturelles du Mexique contemporain

L'origine la plus lointaine de politiques culturelles au Mexique remonte à la période suivant l'indépendance, avec la création du Musée National. Par la suite, nombre d'institutions culturelles naîtront durant la période précédant la Révolution. Cependant, bien que le Mexique soit reconnu pour ses institutions culturelles étatiques, ces dernières rejoignent peu de Mexicains avant 1910, puisque 70 % de la population d'alors est analphabète. Par ailleurs, les éléments inclus dans la politique culturelle de l'époque sont basés sur les visions

⁷ Source : http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=758&Itemid=68, consulté le 1^{er} mai 2013.

européenne et aristocratique créole de la culture. Ce n'est que suite à la Révolution que sera reconnue la présence indigène dans les politiques culturelles du pays.

La Révolution de 1910 entraînera de nombreux autres changements. Un des éléments les plus significatifs sera le droit à l'école et à la terre. Dans cette optique, la Révolution amène une nouvelle proposition culturelle basée sur la relation entre l'éducation et la culture. (Jiménez, 2008) Outre ces changements, la Révolution est aussi à l'origine de la création d'un intense mouvement artistique et intellectuel ainsi que de l'établissement d'institutions culturelles fondamentales.

Puis, entre 1910 et 1940, les principaux champs d'intérêt de l'État dans le domaine culturel furent la lecture, l'éducation artistique pour les professionnels, le cinéma (dans les années 30 et 40 seulement) et le secteur de l'édition. Le Mexique possède par ailleurs une longue tradition en matière de défense et promotion de la culture, et ce, tant au niveau national qu'international, étant notamment particulièrement actif lors de la création de l'UNESCO en 1946, et engagé dans la promotion de l'Agenda culturel des Amériques (Barba, 2008). Le 20^e siècle fut particulièrement riche en politiques culturelles mexicaines, à commencer par la création du Secrétariat de l'éducation publique et à la nomination de José Vasconcelos au poste de secrétaire. Animée du double leitmotiv de Vasconcelos – « éduquer, c'est établir des liens nationaux » et « l'art est l'unique salut pour le Mexique » –, cette période fut marquée d'un nationalisme culturel révolutionnaire et qui est, selon Carlos Monsiváis, « la plus brillante du siècle pour le Mexique » (cité in Baud, 1995). À propos des objectifs du nouveau Secrétariat de l'Éducation, Vasconcelos a dit :

[...] il doit abriter une entreprise nationale authentique dans le sens le plus large du terme – nationale non pas parce qu'il prétend s'enfermer aveuglément à l'intérieur de nos frontières géographiques, mais parce qu'il se propose de créer les caractéristiques d'une culture autochtone hispanoaméricaine! (cité in Sevilla, 1990)

Le tableau 1.1 trace les grandes lignes du projet de Vasconcelos, telles que relatées par Monsiváis dans le tome 2 de *Historia general de México* (cité in Baud, 1995), mais soulignons particulièrement la création des « Missions culturelles » qui ont permis un rapprochement avec les communautés autochtones et l'acquisition d'une meilleure connaissance des pratiques traditionnelles. L'apport de Vasconcelos a surtout pris la forme d'une « prise de conscience des richesses du pays » par la société mexicaine (Baud, 1995). En 1921,

« le vieux bois de Chapultepec... s'était converti en grand centre des fêtes dominicales du peuple, réunissant jusqu'à vingt mille spectateurs pour voir et écouter des chœurs de deux mille ouvriers et de nombreux groupes de danses folkloriques. Cette explosion artistique populaire atteint son point culminant lors de l'inauguration du stade national où quinze mille voix entonnèrent les chansons de la Révolution et des milliers de gymnastes et de danseurs présentèrent les danses les plus importantes des différentes régions du pays. (Ricardo Pozas Horcasitas, cité in Baud, 1995)

Suite à cette période essentielle pour l'action culturelle du gouvernement mexicain, et au-delà des débuts de la promotion de la culture mexicaine à l'étranger, on a vu naître plusieurs autres institutions culturelles, mais toujours centralisées, entre les années 1930 et 1960, tel que les : *Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, Instituto Nacional Indigenista, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes* (Barba, 2008).

Tableau 1.1 Principales lignes d'action du projet de Vasconcelos, 1921-1924⁸

- 1) Éducation conçue comme une activité évangélisatrice effectuée par des missions culturelles rurales.
- 2) Campagne contre l'analphabétisme – touchant alors 72 % de la population – autour d'écoles rurales adaptées aux nécessités des communautés indiennes. Il en existera mille quand Vasconcelos quittera son poste en 1924.
- 3) « Révolution » conçue comme expérience universelle dans le politique, le social et l'artistique.
- 4) Confiance dans le métissage culturel, unifié par la tradition et mis en mouvement par la Révolution. C'est le concept de la Race Cosmique latino-américaine, issue de sang indien et espagnol.
- 5) Incorporation des Indiens à la nation à travers un système scolaire national.
- 6) Redécouverte, diffusion et patronage des artisanats populaires.
- 7) Diffusion et promotion des arts, enfin, par la création du Département des Beaux Arts qui impulsera le muralisme⁹ et se chargera de « multiplier pédagogiquement l'enthousiasme pour la peinture, la sculpture, la musique et le chant ».

⁸ Trad. libre

⁹ Le muralisme est un courant artistique mexicain du 20^e siècle, à l'intérieur duquel des peintres intellectuels mexicains ont cherché à éduquer la population largement illettrée par de grandes peintures murales reconnues pour leur message politique. « En s'appropriant les nouveautés techniques européennes et en y agrégeant les techniques indiennes, le muralisme investit les parois des édifices publics offerts par José Vasconcelos. Ils y peignent d'éblouissantes scènes épiques où voisinent indigénisme inspiré et victoire de la classe prolétarienne, la Révolution russe étant grandement présente dans l'esprit des intellectuels d'alors. » (Baud, 1995, p. 46)

À partir des années 1970, en raison de la migration des populations indigène et métisse vers les villes, les pratiques traditionnelles et la culture populaire ont connu une plus grande diffusion, menant à la reconnaissance de la pluralité et la diversité de la société mexicaine dans les politiques culturelles. Les années 1980 seront marquées par un recul en matière de politiques culturelles et par une baisse des budgets attribués à la culture. Malgré cela, les institutions culturelles tentent de faire plus avec moins et on observe l'émergence de mouvements sociaux à teneur socio-identitaire. Ce n'est qu'en 1988 que l'État remédiera à sa lacune de vigilance, constatant que la « vision unitaire et hégémonique du pays devenait obsolète »¹⁰ (Barba, 2008). Afin d'améliorer ses relations avec le peuple, il crée le Conseil national pour la culture et les arts (CONACULTA), désormais responsable des politiques culturelles, ainsi qu'un fond favorisant la création.

Dans les années 90, en raison du manque de législations entourant le secteur culturel, plusieurs organisations de la société civile disparaissent. Puis, l'ALENA signée en 1994 marquera le pays. Néanmoins, l'accord ne différencie pas les biens ou produits culturels des autres marchandises, les traitant sur un pied d'égalité avec ces dernières. Ceci se traduit par des conditions désavantageuses, notamment en cinéma. Presqu'au même moment, naît le Centre national des arts, dédié à la politique éducative artistique.

Aujourd'hui, le Mexique possède un nombre considérable d'infrastructures dédiées à la culture, soutenues par des lois et des politiques culturelles nationales et principalement gérées par le CONACULTA. Le pays compte également une « vingtaine d'instituts et de centres culturels à l'étranger » (Barba, 2008), dont l'Espacio México à Montréal qui a pour mandat de « servir en tant que vitrine culturelle du Mexique pour la province du Québec et de la culture canadienne et québécoise inspirée par le Mexique. »¹¹ De plus, le pays a ratifié la *Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Barba (2008) estime que « s'il est juste de dire qu'il est prématuré d'évaluer l'impact du dit instrument sur les politiques culturelles mexicaines, nous pouvons inférer qu'il a servi de catalyseur pour que le gouvernement mexicain crée une série d'initiatives en faveur de la diversité culturelle » (Barba, 2008).

¹⁰ Trad. libre

¹¹ Voir <http://consulmex.sre.gob.mx/montreal/index.php/fr/galerie-espacio-mexico>, consulté le 2 mai 2013.

Le tableau 1.2 montre les grandes lignes des programmes nationaux de culture des gouvernements de Vicente Fox et Felipe Calderón, les deux gouvernements précédant l'actuel. Ces deux projets pour la culture mexicaine avaient pour inquiétude de « préserver le patrimoine archéologique, historique et artistique du pays, de même que la diversité culturelle comme caractéristique centrale » (Barba, 2008). Bien qu'ils aient été construits avec une vision à long terme, ayant tous deux pour objectif de « mettre en pratique une diversité de programmes et d'actions pour renforcer la culture nationale et consolider les institutions qui la soutiennent », on observe un « climat d'incertitude, d'insatisfaction et, surtout, un manque de cohérence entre le discours et la pratique de la part des responsables de la définition de la politique culturelle mexicaine, [...] de même qu'un manque de vision des hautes sphères politiques, reléguant la culture à un deuxième niveau » (Barba, 2008).

Aussi, alors que les infrastructures culturelles du pays sont variées et nombreuses, nous l'avons mentionné plus haut, elles sont cependant surtout centralisées dans la capitale et dans cinq autres grandes villes.

Tableau 1.2 Grandes lignes des Programmes nationaux de culture entre 2001 et 2012¹²

| Programme national de culture 2001-2006 | Programma national de culture 2007-2012 |
|---|---|
| Vicente Fox | Felipe Calderón |
| Cinq principes fondamentaux du programme | Huit axes directeurs du programme |
| 1) Respect à la liberté d'expression et de création; 2) Affirmation de la diversité culturelle; 3) Égalité dans l'accès aux biens et services culturels; 4) Participation de la société civile dans la politique et les affaires culturelles; 5) Fédéralisme et développement culturel équilibré entre les trois niveaux de gouvernement (national, régional et municipal). | 1) Patrimoine et diversité culturelle; 2) Infrastructure culturelle; 3) Promotion culturelle nationale et internationale; 4) Incitations publiques à la création et au mécénat; 5) Formation et recherche anthropologique, historique, culturelle et artistique; 6) Divertissement culturel et incitation à la lecture; 7) Culture et tourisme; 8) Industries culturelles. |

¹² Données tirées de Barba (2008, p. 7-9). Trad. libre

Si les changements apportés et les institutions créées depuis la Révolution structureront de manière significative les politiques relatives au patrimoine culturel, elles ne couvrent pas, jusqu'à ce jour, la riche diversité du patrimoine culturel mexicain. Et alors que les programmes proposés par les gouvernements semblent prometteurs, la réalité semble indiquer que beaucoup reste à faire. Selon Barba (2008), les défis culturels qui caractérisent le 21^e siècle mondialisé imposent une redéfinition des stratégies et mécanismes de promotion, protection et diffusion de la culture mexicaine, et ce, tant à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur. « En ce sens, les politiques culturelles doivent être considérées comme génératrices de développement social et économique et doivent occuper une place prioritaire à l'intérieur des politiques gouvernementales. » (Barba, 2008) De même, Jiménez espère que la professionnalisation dans le domaine culturel apportera des solutions aux défis, mais aussi un changement au niveau des paradigmes théoriques et des approches actuelles, et mener enfin à « une perspective qui met l'accent sur le développement durable des processus, la compréhension de la culture comme une ressource pour le développement et l'innovation des stratégies de gestion des projets culturels intersectoriels, interdisciplinaires, grandement en lien avec la société et avec des perspectives à moyen et long terme. » (Jiménez, 2008)

1.6.4. Étude du Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Il nous apparaît important de mentionner que le *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) a réalisé une enquête de niveau national en 2010 afin de documenter, à l'aide de statistiques, l'état des pratiques culturelles au Mexique. Le CONACULTA espérait également que cette étude inciterait les gouvernements fédéral et étatiques à implanter des mesures permettant d'augmenter la pratique culturelle au pays (González, 2010).

Nous nous sommes intéressée particulièrement aux résultats pour l'État de Querétaro¹³. En ce qui a trait à la danse, il est ressorti de cette étude que près de 40 % de la population de l'État a vu un spectacle de danse au cours des douze mois précédant le sondage. De ces gens, 67 % sont allés voir de la danse folklorique ou traditionnelle mexicaine, la plupart du temps gratuitement (75 %). Le motif principal pour lequel les répondants ont assisté à un

¹³ Selon les résultats publiés par CONACULTA : http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/, consulté le 25 avril 2013

spectacle de danse est par divertissement (65 %). Près du tiers (30 %) n'a pas d'intérêt à assister à un événement de danse.

Sur le plan du patrimoine culturel immatériel, l'intérêt des *Queretanos* allait principalement vers la gastronomie traditionnelle, les danses traditionnelles, les mythes et légendes et l'artisanat régional. Paradoxalement, et en contradiction avec nos observations pré-terrain, 96 % des répondants ont mentionné ne pas pratiquer de danse traditionnelle. Nous tenterons de relier cette information à nos résultats de terrain au chapitre VI.

Il est intéressant de voir que 44 % ont répondu n'avoir pratiquement jamais de temps libre et 23 % n'en avoir jamais. Lorsqu'ils en ont, ils préfèrent regarder la télévision (31 %), écouter de la musique (24 %) ou passer du temps avec les amis (18 %).

Le mot culture est principalement associé à la musique (15 %), suivi de la danse (9 %) et des musées, de l'art et des livres (8 % chacun). Ce sont 60 % des répondants qui estiment que les idées qui sont restées avec le temps sont meilleures que les nouvelles, alors que 52 % croient que devraient être adoptées des valeurs et traditions d'autres pays. Enfin, lorsque leur a été demandé quelle(s) émotion(s) reflétait(en)t le mieux ce qu'ils sentent pour le Mexique, 46 % a répondu de la fierté, 28 % de l'espoir et 25 % de la préoccupation.

1.6.5. La danse traditionnelle au Mexique

La danse, qu'elle soit pratiquée ou regardée, est au cœur des mœurs mexicaines : « innombrables groupes folkloriques municipaux, universitaires ou nationaux; *Concheros*, ces confréries de danseurs indigénistes néo-aztèques, revitalisant sur le parvis des églises les liens fameux qui les lient à leurs ancêtres précolombiens; ou encore évolutions classiques de la Compagnie Nationale de Danse devant mille regards lors des représentations du *Lac des Cygnes* ou de *Giselle* au Bois de Chapultepec, la promenade dominicale familiale à Mexico... » (Baud, 1995)

Prenant ses origines de l'époque préhispanique (Baud, 1995), la danse s'adressait alors généralement aux dieux ou invoquait le succès des récoltes ou la fertilité dans un concept

plus général. (Nous nous trouvons ici devant un exemple de cotranscendance évoquée par Poirier à la section 1.1.2). Hanna (2005) émet par ailleurs l'hypothèse qu'elle « jouait aussi un rôle socio-politique. Elle servait à construire, refléter et renforcer la stratification sociale, en même temps qu'à rassembler au sein d'une organisation politique centralisée des groupes ethniques divers et géographiquement dispersés. » Aujourd'hui, la danse traditionnelle mexicaine revêt encore souvent un caractère magico-religieux (fig. 1.1), bien qu'elle soit également pratiquée par divertissement ou pour la fête (Sevilla, 1990).



Figure 1.1 *Concheros* dansant devant l'église, Querétaro. (Photo : Catherine Rodriguez, 2010.)

Encore présente dans le quotidien des Mexicains, elle est aujourd'hui le produit d'un métissage reflétant tant l'influence espagnole qu'africaine, arabe, chilienne ou polonaise, pour ne nommer que celles-là. La richesse de cette manifestation artistique provient du métissage, mais aussi des variations entre les régions et les groupes ethniques. À l'extérieur du pays, la danse mexicaine est surtout reconnue à ses mouvements festifs et à ses couleurs, représentée la plupart du temps par le folklore de l'État de Jalisco (fig. 1.2), montrant de grandes jupes colorées pour les femmes, des sombreros pour les hommes et des mouvements de grande amplitude. Elle s'est notamment fait connaître à l'international par le Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández (fig. 1.3) qui « s'inspire de l'essence du folklore mexicain et les recrée avec diverses techniques de danse classique et moderne; pour ensuite les transporter sur scène à la manière d'un spectacle »¹⁴.

En somme, et pour reprendre Baud (1995), la danse au Mexique est une

forme privilégiée de reconnaissance de chacun face aux autres et du groupe vis à vis de l'extérieur, possibilité socialement acceptée de rencontre, échappatoire momentanée à la rigidité d'une instruction corporelle laïque et obligatoire, transcendance du quotidien à travers un corps jouissant, ivre de rythmes et de cadences..., le bal au Mexique reste bien une expression privilégiée et un mode de communication majeur trop souvent déconsidérés.

Cette représentation quelque peu mitigée de la danse rebondira dans nos constats.

1.7. Questions principale et secondaires

C'est dans ce contexte de mondialisation et d'intégration nord-américaine du Mexique que nous souhaitons comprendre les motivations qui poussent de jeunes étudiants universitaires d'une aire urbaine – Querétaro – à s'investir dans des pratiques traditionnelles, plus précisément dans une troupe de danse folklorique mexicaine. Par notre recherche, nous comptons explorer l'importance de telles pratiques traditionnelles dans l'expression de l'identité et du sentiment national mexicain, en soi et pour ces jeunes. Entre autres choses et pour l'heure, nous souhaitons investiguer 1) le concept de la danse comme mode de communication à la fois individuel et culturel, à côté des modalités techniques de communication; 2) le rapport au corps, qu'il s'agisse du corps individuel, groupal et social ainsi exprimé; 3) de même que l'importance des traditions et de leur transmission pour ces jeunes universitaires.

¹⁴ Tiré du site Web du groupe : <http://www.balletamalia.com/frame1.html>, consulté le 25 avril 2013. Trad. libre.



Figure 1.2 Danse de l'État de Jalisco. (Photo : Catherine Rodriguez, 2010.)



Figure 1.3 Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, danse de l'État de Jalisco. (Photo : Catherine Rodriguez, 2010.)

CHAPITRE II

CADRE DE QUESTIONNEMENT ET D'INTERPRÉTATION CONCEPTUEL

El amor al país en que uno nació
no puede ser obligatorio, sino, al igual
que cualquier otro amor, un movimiento
espontáneo del corazón, como el que
une a los amantes, a padres e hijos,
a los amigos entre sí.

Mario Vargas Llosa

Les éléments posés au chapitre introductif à la problématique induisent explicitement ou implicitement une série de concepts interreliés qu'il faut explorer et opérationnaliser pour rendre compte de notre objet d'étude et qui nous guideront dans notre analyse.

2.1 Le rôle de la communication pour notre recherche

Yves Winkin (1996) affirme que la communication, c'est la performance de la culture. En d'autres mots, dès que nous communiquons, nous performons et exprimons les codes culturels que nous avons appris depuis notre naissance. En effet, Grimson (2000) dit que si communiquer c'est mettre en commun, tout processus communicatif présuppose l'existence et la production simultanées d'un code partagé. Ainsi, la culture et la communication n'existent que par les échanges et les interactions entre les sujets humains. Parallèlement, dans le contexte de la mondialisation ou non, le contact quotidien entre deux groupes distincts les expose à la discorde et aux conflits comme il favorise l'entente. C'est donc dans l'interaction et dans la relation que se révèle et se construit la diversité. Le défi de la communication interculturelle résidera dans l'intercompréhension des différents codes, car la « réception est loin d'être neutre, elle met en œuvre des référentiels historiques et culturels qui conditionnent l'interprétation du message. » (Abélès, 2008) De plus, la communication permet de transmettre la culture et, dès lors, d'en faire l'apprentissage. Le principe communicationnel de même que ses modalités s'avèrent donc essentiels à l'existence culturelle.

Il est désormais convenu que les nouvelles technologies de l'information et de la communication ont engendré une modification des pratiques sociales et culturelles des sociétés. Et si on observe une forme de métissage ou d'hybridation à l'intérieur de ces pratiques, la globalisation a également amené une « transnationalisation de la culture, [entraînant] un échange inégal des biens matériels et symboliques »¹ (Garcia Canclini, 2007). Ainsi, la commercialisation de la culture représenterait-elle un obstacle à l'émancipation de l'homme? Pour Mattelart (2005b), « la construction de politiques culturelles est difficilement concevable sans le détour par la question des politiques de la communication. » Parallèlement, l'UNESCO affirme que « la reconnaissance de la diversité culturelle – par une utilisation novatrice des médias et des TIC en particulier – est propice au dialogue entre les civilisations et les cultures, au respect et à la compréhension mutuelle. »² Les médias et les TIC facilitent certainement la circulation des produits culturels à l'échelle du globe, en sus de ce que l'on sait des moyens de transport. Ainsi, sans en être le premier moteur (on parlait de biens culturels) parce qu'il y a les moyens de transport, ils en « exponentialisent » toutefois la portée.

Néanmoins, certains auteurs qualifient de diverses manières cet état de fait. Mattelart (2005a) estime que la mondialisation des économies et des systèmes de communication est nécessairement accompagnée de la création de nouvelles disparités et d'exclusions, rejoignant un aspect énoncé dans la problématique. Face à la communication de masse, Tehranian (1980) prévient des risques d'uniformisation. « En raison de sa nature et de ses techniques, la communication de masse traite souvent son public comme un ensemble homogène et indifférencié. » (Tehranian, 1980) Pour sa part, Kiyindou (2005) affirme que « la culture devient [...] habitée par la technologie, dialoguant avec elle, la contenant parfois et se laissant souvent élaborer par elle. » Ainsi, tout comme Mattelart (2005a), il s'inquiète des inégalités et de la dépendance de la culture envers les TIC que cette situation crée, écartant toute une partie de la population n'utilisant pas ces moyens de communication. En somme, quelle que soit la position adoptée vis-à-vis le rôle de la communication dans les effets différenciés de la mondialisation, tous s'accordent pour dire qu'elle est essentielle à ce processus de changement.

¹ Trad. libre de « [...] la transnacionalización de la cultura, impone un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos. »

² Informations tirées du site Web officiel de l'UNESCO (www.unesco.org)

2.2 Le concept d'altérité, à la base et en filigrane de toute rencontre

L'appel à l'autre dans la définition du concept d'identité renvoie à l'altérité, soit « tout ce qui existe hors de moi et de ma représentation ». (Des Aulniers, 2009) Cet a priori sur ce qui diffère de moi n'épargne pas le fait qu'il y ait élaboration interne du fait « autre » d'abord basée sur une attitude mentale propre à celui qui « pratique l'étonnement systématique pour interroger les faits sociaux » (Augé et Colleyn, 2004). Le changement interne, nos propres impressions et nos tentatives interprétatives (Augé et Colleyn, 2004), qu'ils soient inconscients ou conscients, contribuent à définir l'altérité. Si bien que lors de la rencontre avec l'Autre, nous devrions idéalement le considérer à la fois égal et différent, et tenir compte de la notion de mouvement à la fois interne (à soi) et externe (de la part de tous les protagonistes) que l'altérité implique.

L'angoisse provoquée par la perturbation vécue lors de la rencontre reflète notamment le besoin d'adaptation au changement. L'expérience d'altérité est donc un exercice qui n'est pas nécessairement facile, qui nous change et qui requiert notamment la suspension de nos repères.

Plus précisément, lorsqu'on parle de rencontre avec l'autre, on ne peut passer sous silence les quatre ordres de représentations préalables. Ces quatre ordres sont les prénotions ou pré-jugés, le transfert, les projections et le fait que l'individu soit porteur de sa culture. En raison de ces ordres de représentation et du dépaysement qu'elle suscite, on pourrait dire que la rencontre est porteuse d'un risque d'exclusion ou encore que l'identité de l'autre ne soit pas reconnue.

Mais l'altérité ne se présente et ne se représente pas non plus tout d'un bloc, de la même manière qu'elle évolue. En voici une figure éloquentes dans sa complexité, dès les premiers contacts de la culture indigène mexicaine avec les « autres », en ce cas : les conquérants.

2.2.1 Le *malinchismo* ou l'héritage de la Malinche

À l'intérieur de la société mexicaine, la Malinche, cette indigène devenue interprète et maîtresse de Cortés, est à la fois la première figure féminine de la nation mexicaine et un symbole de trahison nationale.

« Doña Marina³ s'est transformée en figure représentant les indiennes, fascinées, violées ou séduites par les Espagnols. Et de la même façon que l'enfant ne pardonne pas sa mère l'ayant abandonné pour partir à la recherche de son père, le peuple mexicain ne pardonne pas la trahison de la Malinche. »⁴

nous explique Octavio Paz (1999) dans son œuvre phare *El laberinto de la soledad*, publiée pour la première fois en 1950.

Du nom de la Malinche est né le *malinchismo*, mot à consonance négative que « les Mexicains [utilisent] pour désigner l'adulation aveugle des valeurs occidentales, naguère espagnoles, aujourd'hui anglo-américaines » (Todorov, 1986). Ce dernier voit dans cet usage une forme de xénophilie alors que le *malinchismo* tel que vécu évoque un « sentiment d'infériorité [qui] se maintient par rapport à une autre culture. » Plus encore, selon l'auteur, « la Malinche glorifie le mélange au détriment de la pureté (aztèque ou espagnole) [...] Elle ne se soumet pas simplement à l'autre [...] elle adopte son idéologie et s'en sert pour mieux comprendre sa propre culture » (Todorov, 1991).

Selon Cambrézy (1994), le *malinchismo*, cette « expression d'un profond mépris pour tout ce qui rappelle et évoque un Mexique supposé vulgaire, inculte, grossier et mal fait », est un trait culturel grandement répandu dans la classe moyenne mexicaine et dans la bourgeoisie urbaine. « Il est présent partout, perceptible à tout instant pour qui veut bien voir combien les rapports que les Mexicains entretiennent avec leur histoire sont passionnels et tourmentés. »

Cette omniprésence du *malinchismo*, Cambrézy la voit d'abord dans le fait que les Mexicains refusent d'acheter des produits « *hecho en México* ».

On subodore la mauvaise qualité, on prévoit un fonctionnement défectueux qui, s'il se produit, conforte le malinchiste dans ses convictions ; il est normal et dans l'ordre des choses qu'on en soit pour ses frais puisque c'est fabriqué au Mexique. La certitude de s'être trompé se transforme ainsi en victoire puisque le jugement, qu'on aurait souhaité ne pas avoir à porter, se trouve confirmé. Victoire au goût amer, délectation morose. (Cambrézy, 1994, p. 503)

³ Marina est le nom qui a été donné à la Malinche par les Espagnols.

⁴ Trad. libre

L'image publicisée par les médias – notamment dans les publicités et *telenovelas* – serait aussi, selon l'auteur, un vif témoignage du *malinchismo* dans la société actuelle, alors que les figures présentées sont souvent à l'image de l'individu à la peau blanche, blond et aux yeux clairs, incitant les Mexicains à suivre et à imiter le monde occidental qui leur est présenté. Ces représentations « véhiculent fort bien, et semble-t-il avec succès, l'image d'une réussite sociale et matérielle à laquelle est inévitablement associée la couleur de la peau » (Cambrézy, 1994, p. 504), et ce, malgré la présence notable de symboles liés au culte à la nation à la télévision.

Enfin, l'auteur signale que le *malinchismo* peut être utilisé à l'inverse par les politiciens souhaitant mettre de l'avant les ressources mexicaines par rapport aux ressources occidentales. Cambrézy donne l'exemple d'une publicité gouvernementale visant à faire approuver par la population la mise en fonctionnement de la première centrale nucléaire au Mexique, alors qu'écologistes, mouvements antinucléaires et citoyens y faisaient opposition. Pourquoi ? Les Mexicains doutaient de leur propre capacité à gérer une centrale nucléaire. La publicité montre ainsi l'image d'un ingénieur de couleur foncée – et donc forcément Mexicain – sur fond d'équipements modernes, affirmant que la centrale est sécuritaire, et plus encore, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une apparence occidentale pour avoir du succès dans les technologies de pointe. « L'État retrouvait pour la circonstance ses vieux réflexes nationalistes en renvoyant au téléspectateur l'image de son identité métisse et laissait implicitement entendre que les antinucléaires n'étaient que des traîtres refusant d'assumer leur héritage. » (Cambrézy, 1994, p. 506)

Ainsi, paradoxalement, par extension potentielle de sa propre ambivalence entre gêne, voire honte de soi et fierté (fierté sur laquelle nous reviendrons), le Mexicain est à la fois craintif et curieux de l'étranger. Cambrézy voit dans le *malinchismo* une forme de résistance « au nationalisme populiste et convenu » qui serait, selon lui, « construit sur une vision caricaturale de l'histoire ». Ce *malinchismo*, celui qui « porte un regard sur l' "autre" », permettrait au Mexicain de se situer par rapport à lui. L'auteur ne manque toutefois pas de souligner que le *malinchismo* c'est également, lorsque le Mexicain rêve de l'Occident, encore ici une triste forme de soumission.

En somme, nous nous trouvons devant un concentré subtil du croisement entre

représentation de soi qui oriente le regard sur l'Autre et le dit regard.

2.3 Le concept d'identité et ses liens avec l'altérité

Le concept d'identité, qui se veut un ensemble d'éléments permettant de se ressentir et de se reconnaître comme « étant un » et qui inclut tant le processus menant à cette reconnaissance que le résultat de ce processus (Des Aulniers, 2009), nous apparaît primordial pour tenir compte de ce qui forge la continuité des cultures locales dans le contexte de la mondialisation.

2.3.1 Processus identitaire individuel

Au-delà des paramètres permettant à un individu de se reconnaître comme unité, le processus menant à ce repérage fait partie de l'identité. Ce processus identitaire individuel mène à la constitution de l'« être un » dans le développement de l'individualité, procédant d'un désir d'être et marqué par le « jeu infini entre l'indifférenciation et la différenciation » (Des Aulniers, 2009). Deux moments marquent ce processus. D'une part, il y a l'« être un » dans le sens où l'être est unifié, se vivant comme un « tout » intégré. Cette expérience d'intégration de l'être se traduit notamment par un sentiment d'appartenance à un « même autre » et permet de se « reconnaître dans une série de valeurs, de modèles, d'idéaux véhiculés par une collectivité à laquelle on s'identifie » (Ferréol et Jucquois, 2003). C'est le fait que l'individu se perçoit le même et est quasi immuable dans le temps – la *mêmeté*. « Les identités collectives auxquelles il appartient composent ainsi sa personnalité à partir de fondements stables, qui le garantissent contre les aléas de l'existence et l'insèrent dans un réseau cohérent de solidarités organiques. » (Poirier, 1991) D'autre part, il y a l'« être un » qui est différencié, affirmant un besoin de singularité. Cette fois, l'identité se traduit par un besoin de reconnaissance du caractère unique qui distingue l'individu ou le groupe par rapport aux autres, de ce qui le singularise et dont la rencontre de l'autre peut en modifier la teneur dans le temps. Et c'est cette capacité évolutive, en soi, et par les autres, comme par de multiples contingences, qui forge l'*ipséité*⁵. Mais en définitive, « l'être existe *per se* : pour

⁵ Ces deux concepts, *mêmeté* et *ipséité*, proviennent des travaux de Paul Ricœur, repris par Des Aulniers, 2009.

lui-même et par lui-même, autocentré sur son intérêt personnel. » (Poirier, 1991) L'identité chercherait donc à concilier la dualité de chaque individu : « semblable et distinct, unique et construit dans la relation, identique et en évolution ». (Tardif et Farchy, 2006)

Précisons la formation altéritaire de l'identité. La « condition même de l'être-au-monde ne peut être réduite à sa dimension individuelle : elle se construit à travers sa relation aux autres ». (Tardif et Farchy, 2006) Ainsi, l'image de soi est nourrie par la perception que l'autre a de nous, et ce, dès la prime enfance; la symbolisation nous relie les uns aux autres dans la différenciation et le mimétisme renvoie à l'autre l'image symétrique de ce qu'il est et nous relie par l'attachement. Ainsi, que cette élaboration identitaire passe par le mimétisme, le lien symbolique et l'imaginaire, elle se réalise à travers la relation et donc, avec le soutien de l'autre. Or, « le besoin de reconnaissance, essentiel pour l'estime et l'image de soi, en même temps que moteur pour l'action, doit être assumé dans un contexte marqué de plus en plus par la compétition inter-individuelle; il appelle une négociation permanente entre soi et les autres. » (Tardif et Farchy, 2006) De la sorte, l'identité serait « dépendante » du regard des autres. Au-delà de la démarche réflexive à la base du processus, « l'invention de soi », pour reprendre l'expression de Kauffman⁶, se fait également à partir des différents matériaux disponibles à chacun et qui représentent des signes pour l'individu et la société qui l'entoure. Ces signes ou « porte-identités » ne sont pas l'identité en tant que tel, mais y contribuent par leurs significations. (Tardif et Farchy, 2006)

Également, notons que le soutien de l'autre dans son propre devenir soi se fait sentir même lorsque l'autre est absent. Afin de combler le manque ou la perte et pour combattre l'anéantissement possible qui s'ensuit, la rencontre avec l'autre, si elle ne peut se faire dans le réel, se fait dans l'imaginaire. C'est ainsi que la re-présentation se forge à partir de la séparation d'avec l'objet (au sens de l'être ou de l'idée investis), préalablement forgé. (Des Aulniers, 2009). Cette image abstraite – et donc symbolisée et symbolique – est ainsi produite par l'absence de quelque chose de concret qui fut gratifiant. Néanmoins, la re-présentation n'est jamais complètement fidèle à la présentation de l'objet. On retrouve dans cette idée de re-présentation le concept d'altérité. Mais l'altérité, encore ici, c'est aussi le fait de concevoir que d'autres identités existent, contribuant précisément au fait culturel.

⁶ Expression tirée du titre du livre de Jean-Claude Kauffman *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, publié aux éditions Colin en 2004.

2.3.2 Processus identitaire au sein de la culture

Entité non restreinte à un patrimoine, la culture représente un processus interactif entre le système symbolique collectif et l'individu, et ainsi marque l'identité d'un système. « La culture se présente comme un système symbolique évolutif qui permet à l'individu de se relier à son passé et à son avenir à travers des choix qui lui permettent de se construire comme être social. » (Tardif et Farchy, 2006) Plus encore, l'appropriation de ces produits culturels serait différente suivant les contextes et pourrait contribuer à souligner les singularités et les identités. (Abélès, 2008) De la même façon et tel que déjà mentionné, l'identité n'est pas figée et s'acquiert à travers un processus tenant notamment compte du contexte historique et social complexe et changeant dans lequel évolue l'individu.

Chacun voit ainsi son identité se construire et évoluer différemment selon le contexte, lequel suggère des signes à utiliser pour l'exprimer. Ainsi, la culture se trouve en quelque sorte structurée notamment par le système de valeurs. Le système de valeurs « détermine les principes organisationnels et les normes régissant les relations et les activités à l'intérieur de la culture. » (Schulte-Tenckoff, cité in Des Aulniers, 2009). Cette sorte de « bouillon de culture régi par des valeurs », ce « façonnement » des individus inconscient et implicite, (Des Aulniers, 2009) relèverait donc du phénomène d'enculturation.

Nous pouvons définir l'enculturation comme le processus

par lequel l'individu assimile durant toute sa vie les traditions de son groupe et agit en fonction de ces traditions. Quoiqu'elle comprenne en principe le processus d'éducation, l'enculturation procède sur deux plans, le début de la vie et l'âge adulte. Dans les premières années, l'individu est conditionné à la forme fondamentale de la culture où il va vivre. Il apprend à manier les symboles verbaux qui forment sa langue, il maîtrise les formes acceptées de l'étiquette, assimile les buts de vie reconnus par ses emballages, s'adapte aux institutions établies. En tout cela il n'a presque rien à dire, il est plutôt instrument qu'acteur (Herskovits, cité in Des Aulniers, 2009)

Il convient cependant de souligner que les « constances de base » liées à l'enculturation n'enlèvent en rien la singularité des individus, chacun appliquant « les modèles à sa manière selon ses sous-cultures » (*ibid.*). On admet donc, dans le cadre de notre recherche, la possibilité d'une articulation entre déterminismes culturel et individuel.

Le milieu social de l'individu serait d'autant plus important dans le processus identitaire que la société est dite « traditionnelle » puisque l'individu serait alors porté à chercher la correspondance avec le code social relativement homogène. « Le dispositif global qui structure les sociétés traditionnelles implique que chaque composant du groupe se trouve complètement intégré au sein de celui-ci [...] Et si l'individu existe dans les sociétés traditionnelles, il ne peut que « s'accomplir qu'en relation avec le groupe », explique Poirier (1991). À l'opposé, l'influence propre à l'individu dans le processus identitaire serait plus marquée dans un contexte davantage urbain et industriel, lequel se veut – enfin apparemment – moins contraignant socialement pour l'individu. « Dans ces conditions, l'individu [...] est appelé à construire son identité d'une façon moins assujettie à ses origines et à des rôles imposés. » (Tardif et Farchy, 2006) On pourrait ajouter que si la norme n'est pas claire ou relativement simple (comme elle peut l'être dans la tradition), elle n'en existe pas moins, ne serait-ce que par la norme du changement.

Dans la même veine contextuelle, mais en insistant sur le rôle du sujet, Manuel Castells (1999) définit l'identité comme « le processus de construction de sens à partir d'un attribut culturel, ou d'un ensemble cohérent d'attributs culturels, qui reçoit priorité sur toutes les autres sources. Un même individu, ou même acteur collectif peut en avoir plusieurs [...] Les identités organisent le sens, ce qu'un acteur identifie symboliquement comme l'objectif de son action ». Sous cet angle et en admettant que la mondialisation ait fait apparaître de nouvelles aires d'interactions humaines, nous pensons que la dimension globale doit participer d'une certaine manière à la reconfiguration des identités, notamment en faisant en sorte que ces dernières veulent notamment s'en attribuer des traits valorisés. Cette configuration identitaire n'est pas simple de toutes manières et se complexifie d'autant selon les valeurs à la fois prioritaires et mouvantes.

Aussi, l'individualisation de la société en contexte urbain a amené l'individu à chercher constamment à définir son identité en tant qu'individu, le sens n'étant plus déterminé par des contraintes sociales imposées, du moins explicitement. « Le principe de solidarité a disparu avec ses fondements métaphysiques. Au sentiment de faire corps avec le groupe s'est substituée la volonté de "vivre sa vie"; un égoïsme "sacré" a été, semble-t-il, légitimé. [C'est] l'émergence de l'individu en tant que centre d'intérêt fondamental [qui remplace] la focalisation de l'être sur le groupe », nous explique Poirier (1991). Dans cet environnement où l'autre est multiple, il n'en demeure pas moins que l'individu a besoin de l'autre

personnifié, incarné, pour mener à bien son propre processus identitaire puisqu'il est uni au développement du sentiment de l'autre. (Tardif et Farchy, 2006) Se construisant ainsi dans la relation à autrui, tant l'identité que la culture seraient des façons de composer avec l'altérité. « Dans cette évolution, la mondialisation ouvre un entre-deux : entre un monde où le sens était donné d'en haut et un univers qui offre de multiples identifications possibles parmi lesquelles l'individu doit faire des choix et des arbitrages. » (Tardif et Farchy, 2006) L'altérité apparaît ainsi fragmentée et rend du coup d'autant complexe l'élaboration identitaire.

À ce propos et relevant par le fait même que la construction sociale identitaire se produit dans un contexte historique spécifique et marqué par des rapports de force, Manuel Castells (1999) identifie trois formes d'identité : l'identité légitimante, l'identité-résistance et l'identité-projet. La première, l'identité légitimante, se construit sur la base de la structure mise en place par les institutions dirigeantes et crée une société civile composée d'organisations, d'institutions et d'acteurs sociaux structurés et organisés. Ainsi, l'identité rationalisée, niveleuse et largement diffusée par les institutions dirigeantes, et ce, même si c'est parfois fait de façon conflictuelle, selon Castells, est celle qui vient à dominer la société. La deuxième forme, l'identité-résistance, est au contraire le produit d'acteurs sociaux en position dévalorisée ou stigmatisée par la logique dominante. L'identité-résistance conduit bien souvent à la formation de communautés ayant pour but de résister et survivre collectivement dans un contexte qui valorise des principes étrangers ou contraires aux leurs. L'identité-résistance renforce les frontières et finit par exclure les « excluants ». Enfin, l'identité-projet est produite par les acteurs sociaux qui ressentent le besoin de construire une identité nouvelle sur la base de matériau culturel qui redéfinirait leur position dans la société et, éventuellement, l'ensemble de la structure sociale. Plus qu'une volonté de résister simplement, ce projet de vivre autrement cherche à se prolonger en transformation de la société. En conséquence, les sujets produits par l'identité-projet ne sont pas que des individus, mais l'acteur social collectif par lequel les individus atteignent au sens holistique de leur expérience. Dans le contexte de la mondialisation, lui-même marqué par des rapports de force, il nous apparaît essentiel de considérer ces formes d'identité.

2.3.3 Identité culturelle groupale : niveaux multiples

Avant de parler d'identité culturelle, Marchal (2006) souligne l'importance de distinguer ses différents niveaux. D'une part, il identifie comme premier niveau celui de l'identité ethnique. Ne représentant ni la race ni la nation, l'ethnie se définit comme « communauté d'origine qui se trouve assez souvent partagée entre différents groupes en raison de phénomènes tels que l'émigration volontaire ou contrainte, le découpage des États, etc. » (Marchal, 2006) Différents éléments comme la langue, la religion, un territoire partagé, des traits culturels similaires peuvent engendrer le sentiment d'appartenance à un groupe ethnique. À ce sentiment d'appartenance est rattachée une histoire commune qui permet le développement d'une identité distinctive collective. Elle emprunterait ainsi divers traits à l'identité légitimante, sans exclure toutefois l'identité-résistance.

En deuxième lieu, Marchal (2006) parle de l'identité nationale comme composante de l'identité culturelle de chacun. Il définit le sentiment d'identité nationale comme « le fait d'appartenir *objectivement* à une communauté territoriale régulée par un État-nation. » (Marchal, 2006) Le concept de nation moderne est, lui, défini par Marcel Mauss comme « une société matériellement et moralement intégrée, à pouvoir central stable, permanent, à frontières déterminées, à relative unité morale, mentale et culturelle des habitants qui adhèrent consciemment à l'État et à ses lois » (cité in Leca, 1995). L'identité nationale serait ainsi caractérisée par la reconnaissance positive des signes propres à l'État-nation.

Face à la résurgence d'autres sentiments d'appartenance davantage infranationaux ou supranationaux, il est légitime de se demander quelle place occupe l'identité nationale à l'intérieur de l'identité culturelle. Or, toujours selon Marchal (2006), « plus un État-nation voit ses particularismes s'effacer, plus les citoyens dudit État s'identifient facilement à la culture nationale. » Pour certaines nations, ce sont des événements historiques spécifiques qui représentent un « système événementiel et symbolique significatif » (Leclerc, 2000), entraînant la construction d'un solide sentiment d'appartenance à la nation. Par ailleurs, dans le cas de nations pluriethniques, le sentiment d'appartenance national serait plus difficile à développer en raison de la dualité qui existe entre l'identité ethnique et l'identité nationale.

Avant de passer au troisième niveau de l'identité culturelle, il nous apparaît important de s'attarder quelque peu sur le concept de nationalisme. D'une part, le sentiment d'identité nationale n'est pas synonyme de nationalisme. En effet, le nationalisme n'implique pas nécessairement un sentiment d'allégeance envers l'État-nation. Selon Leca (1995), la racine du nationalisme se situe dans le « désir d'émancipation de groupes d'élites vis-à-vis d'une société [...] d'« ordres » hiérarchiquement disposés, ce qui fait émerger une nouvelle légitimité où la source de l'identité individuelle réside dans un peuple, un objet central de loyauté et base de la solidarité collective. » La mondialisation, en rendant les frontières plus poreuses, a certainement eu un rôle à jouer dans la montée des nationalismes. Ils peuvent ainsi témoigner d'une identité-résistance. Point important, le nationalisme arborerait deux faces : l'une plus universaliste, civique et libérale et donc plus émancipatrice, inclusionniste et ouverte; l'autre davantage ethnique, particulariste et illibérale et donc plus fermée, exclusionniste et anti-individualiste. (Dieckhoff et Jaffrelot, 2006; Leca, 1995)

Dernier niveau de l'identité culturelle, l'identité supranationale renvoie à un sentiment d'appartenance qui dépasse les frontières d'un État-nation comme il peut être le cas lorsqu'une même communauté se voit dispersée dans divers pays, notamment suite à un exode massif. L'identification à une communauté supranationale peut aussi se produire lorsque plusieurs nations partagent un élément commun tels que la langue, la religion ou encore la constitution. De façon générale, l'identité supranationale sera complémentaire à d'autres identités comme les identités nationales et ethniques. Elle peut enfin recouper à divers degrés les caractéristiques des identités de type « légitimante », « résistance » et, bien sûr, « projet ».

2.3.4 Modes de résistance identitaires

On sait comment la mondialisation a fait en sorte que les cultures se rencontrent plus facilement, mais elle a aussi amené l'idée d'une culture universelle suivant le modèle des plus riches. Bien que le discours de certains maintient qu'il n'y a pas lieu de s'inquiéter, nous croyons qu'il est malgré tout légitime de s'interroger sur les réactions face à la possible menace d'uniformisation culturelle et à la perte des identités culturelles, transformant ainsi l'Autre en même. Or, ce constat d'uniformisation conduit souvent à une résurgence du « désir de singularité et d'appartenance à un espace plus délimité. » (Des Aulniers, 2009) La

disparition des distances a pour effet chez les communautés de vouloir soit se différencier du voisin, soit résister à l'opresseur (Leclerc, 2000). En effet, l'inégalité n'est plus seulement vue en termes économiques. Elle peut aussi prendre, aujourd'hui, des formes culturelles incitant les cultures locales à confronter ces inégalités de façon créative. (Spencer *in* Barnard et Spencer, 2005).

Cependant, certains dangers sont aussi associés aux moyens utilisés pour combler le besoin de singularité. Le repli identitaire, mode de défense contre un sentiment d'oppression qui offre une forme de sécurité en renforçant les particularismes culturels, est un exemple de danger puisqu'il entraîne souvent le rejet de l'autre par la création de frontières imaginaires. (Des Aulniers, 2009)

D'autres modes de résistance existent sans qu'ils soient aussi exclusionnistes que l'est le repli identitaire. Le régionalisme, un mouvement affirmant l'existence d'entités régionales singulières, peut être une façon de faire reconnaître son identité. L'objectif du régionalisme est de « protéger les traits spécifiques de la dilution dans l'homogénéisation, mettre en valeur ces mêmes traits culturels » (Des Aulniers, 2009), et ce, tant sur les plans économique, politique, communicationnel que des réseaux de base. Une forme d'adaptation réside dans la ritualisation de la vie quotidienne sous différentes formes et pour ce qui nous concerne, dans la danse. Néanmoins, le régionalisme, tout comme la ritualisation, laisse place au bricolage d'éléments anciens et nouveaux.

2.4 Patrimoine culturel immatériel : mémoire, transmission, évolution

Bricolage est par définition artisanal au sens où il tient comme base des éléments hérités d'une transmission ou, pour le dire autrement, d'une enculturation à la fois consciente et inconsciente. Bien plus, cet héritage est délimité puisque « peut être considéré comme patrimoine tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur. », nous dit le Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec (Arpin, 2000). Alors que le patrimoine matériel a été largement documenté, peu a été fait sur le patrimoine immatériel. L'UNESCO, dans sa Convention pour

la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003, définit le patrimoine culturel immatériel comme une manifestation des traditions et expressions orales, de la langue, la musique, la danse, le conte, les pratiques sociales, les rituels et événements festifs, de même que les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

Les éléments des folklores nationaux sont utilisés lors de fêtes et célébrations nationales, mais aussi afin de représenter la nation lors d'un événement international. Les objets du patrimoine peuvent aussi être utilisés par les têtes dirigeantes afin d'éveiller et stimuler le sentiment national auprès des citoyens.

La recherche de particularismes locaux observée dans les sociétés contemporaines serait-elle un facteur de relance de la tradition et de la conservation du patrimoine? Exprime-t-elle « la recherche d'un rééquilibrage et d'une réharmonisation vis-à-vis d'excès manifestes » (Barthélémy in Rocher, 2002) du monde contemporain? Avant de pouvoir répondre à cette question, il importe de définir ce que représentent la tradition et, par extension, le folklore.

2.4.1 Entre tradition, folklore et patrimoine culturel immatériel : continuité ou évolution?

La tradition serait, dans son sens traditionnel, « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent. » (Pouillon, 2004)

Selon Balandier (1968), la tradition peut être envisagée

comme appliquée à un *système* : à l'ensemble des valeurs, des symboles, des idées et des contraintes qui détermine l'adhésion à un ordre social et culturel justifié par référence au passé, et qui assure la défense de cet ordre contre l'œuvre des forces de contestation radicale et de changement. [...] La tradition peut être vue comme pratique sociale et régulatrice des conduites. Sous cet aspect vécu, elle devient *traditionalisme*; sa fonction est de susciter la conformité, d'entretenir *au mieux* la « répétition » des formes sociales et culturelles. Enfin, la tradition peut être envisagée en tant que déterminant soit un type de société globale, soit certains systèmes de relations au sein de la société globale.

Van Gennep évoque pour sa part ce qu'il appelle

le double sens du mot tradition; l'un qui implique seulement « ce qui est transmis », soit d'un être à un autre, soit d'une génération à une autre, sans discontinuité. Et le second sens, à nuance coercitive : « ce qui doit être conservé tel quel, sans modification ». Dire d'une chose qu'elle est traditionnelle signifie pour beaucoup qu'elle est imposée, qu'on doit l'exécuter ou l'admettre sans rien y changer. (Van Gennep in Morin, 2011)

Ainsi, la continuité est, pour certains, l'une des caractéristiques à la base du concept de tradition. « Il faut nécessairement que subsiste à travers les ruptures successives un noyau de croyance partagée, constitutif de l'allégeance à la tradition considérée » (MacIntyre in Morin, 2011). Et plus encore, selon Poirier, la tradition constitue, dans l'idéal des sociétés traditionnelles, « la charte intemporelle de groupe et le changement est virtuellement un sacrilège. » (1991, p. 1576)

Or, ce trait particulier de « conservation sur plusieurs générations (Morin, 2011) est loin de faire consensus. Poirier (1991), spécifie d'ailleurs que ce principe de continuité est un idéal – et nous nous permettons d'ajouter, peut-être une sorte de mythe réconfortant – mais que dans les faits, « aucune société n'est immobile ». Dans le même sens, Belmont (2009) estime « qu'une croyance ou une coutume ne peuvent jamais être de pures survivances. Pour persister, en effet, les traditions doivent garder une fonction dans la culture dont elles font partie. » Elles ne sont donc évidemment pas équivalentes à leur reproduction à l'identique absolu. Dès lors la vitalité de la continuité – qui est bien celle d'une culture et non pas d'une forme – dépendrait aussi de la qualité de la sélection plus ou moins consciente à opérer entre ce que nous devons conserver et ce à quoi nous devons renoncer.

Dès lors, les traditions s'insèrent dans une contemporanéité puisque pour Alleau et Pépin (2012), « la tradition *fait être de nouveau ce qui a été* ; elle n'est pas limitée au *faire savoir* d'une culture, car elle s'identifie à la vie même d'une communauté. » Et « comme le dit J. Goody (1977), "il se peut, en fait, que le produit d'une remémoration exacte soit moins utile, moins appréciable que le fruit d'une évocation inexacte." Ajoutons : moins signifiante, car ce sont précisément les écarts qui révèlent le sens. » (Pouillon, 2004) Ainsi, le changement dans les pratiques des sociétés traditionnelles se ferait généralement involontairement et inconsciemment, intégré au système culturel (Poirier, 1991).

Omniprésent, le patrimoine culturel immatériel englobe, oui, les traces intangibles « de l'antériorité de l'homme » (Rocher, 2002) et il est la mémoire d'un peuple, la manifestation d'une « culture ancestrale intimement ancrée dans chaque espace » (Barthélémy in Rocher, 2002), au fondement de l'identité. Toutefois, il ne cherche pas à faire revenir le passé. Dans sa présence au « présent », il renvoie plutôt à un passé transformé, traité comme un legs collectif à être bonifié tout au long de l'histoire, en fonction des interventions de chaque

époque. Le recours au patrimoine doit tenter la conversion de l'histoire en tradition, laquelle « se réduit à la sublimation d'un ensemble de valeurs et de structures, unifiées sous le nom de passé, qui font abstraction des conditions actuelles de son développement »⁷ (Mattelart in Sevilla, 1990). En ce sens, Bonfil Batalla croit que « le travail artisanal devient "arriéré" si, en l'isolant de son contexte social et culturel, on le juge en termes de "productivité" »⁸ (Bonfil Batalla, 1994). La nature de la tradition n'est donc pas seulement « pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique. » (Alleau et Pépin, 2012). En définitive, l'usage du terme patrimoine culturel immatériel renvoie à un tri à travers le passé – ce que fait la mémoire – afin d'en transmettre les valeurs essentielles – tout en considérant les actualisations de la contemporanéité, comme dans ce qui suit.

Le terme folklore a, lui, été proposé en 1846 par W.J.Thoms, sur la base des mots « folk » (peuple) et « lore » (tradition). Ce « savoir du peuple », restreint au départ aux chansons et traditions orales, a ensuite été élargi à un vaste ensemble regroupant croyances, coutumes, rituels, traditions, etc. (Belmont, 2004; Gindro, 2003). Depuis, l'UNESCO a adopté en 1989 sa propre définition pour y inclure :

l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts. (Lamontagne, 1994)

À l'instar du patrimoine, certains modes de pensée voient dans le folklore une chose du passé qui n'a pas évolué, qui ne fait pas partie du présent ni de l'avenir et qui n'est qu'une « trace » ayant perdu son signifié, alors que nous estimons que la tradition évolue (Augé et Colleyn, 2004), qu'elle n'est pas figée éternellement dans des « pratiques prescriptives ». Lê Thanh Khôi (1992) estime lui aussi qu'« aucune tradition ne reste fixe, mais est réinterprétée par chaque nouvelle génération à la lumière de sa pratique » Déjà en 1924, Van Gennep insistait sur « le caractère vivant des faits folkloriques » (cité in Belmont, 2009). Les nouveaux contextes du monde contemporain

influencent, individuellement ou dans leurs interactions, les façons d'établir, de traiter, de conserver et de mettre en valeur les représentations du passé, qu'elles soient matérielles ou immatérielles, transculturelles ou locales, que les collectivités chargent de sens et se transmettent d'une génération à une autre. (Cardin in Rocher, 2002)

⁷ Trad. libre

⁸ Trad. libre

Selon Belmont (2009), « le folkloriste moderne ne s'intéresse guère aux problèmes d'origine, mais essentiellement au fait de l'emprunt, au choix et à la modification du matériau emprunté. L'emprunt n'est pas un acte passif, il est re-crédation. »

Cette re-crédation relève d'un élan psychique : parce que le patrimoine est un « repère évident et significatif qui sert de témoignage et de référence » dans le besoin de l'homme de s'identifier, et parce que ce dernier prend par ailleurs conscience des changements actuels et des effets de la mondialisation, la crainte de perdre ses repères familiers naît en lui (Barthélémy in Rocher, 2002). Néanmoins, la conception de la tradition varie selon la classe sociale et comporte un effet idéologique non banal dans sa toujours possible instrumentation :

Pour les classes dominantes, le concept de tradition protège de la précarité existentielle et garantit la continuité d'une condition de prestige et de richesse, de pouvoir [...] Pour les classes subalternes, l'attachement souvent excessif bien qu'ambivalent à la tradition, garantit [...] que le futur [...] ne sera pas encore plus dur et amer, il garantit aux classes dont la capacité à ne pas être enveloppés par le changement est minime, due à l'économie de subsistance et la conséquente « culture de la misère » dans laquelle ils vivent, la possibilité de sa continuation, et fournit des schémas déjà préparés pour la résolution presque tous les événements prévisibles. Le recours à la tradition se convertit ainsi en un des instruments les plus efficaces pour bloquer la *nouveauté* et perpétuer ce qui est ancien, et la culture traditionnelle finit par se transformer, que vous le veuillez ou non, de façon répressive et conservatrice. (Satriani cité in Sevilla, 1990)

Le traditionalisme – l'attachement aux notions et aux techniques traditionnelles⁹ – « est communément qualifié par la conformité, par la continuité qu'il régit, alors que la modernité est généralement conçue comme impliquant la rupture, la transformation irréversible. » (Alleau et Pépin, 2012) Et cette opposition tradition-modernité serait à l'origine du sentiment de vulnérabilité de certaines sociétés traditionnelles face à la peur de la perte de quelque chose qui est leur et qui les pousse à s'engager « dans une lutte permanente contre les déviations et les déséquilibres qui les menacent » (Alleau et Pépin, 2012) Et de là, vient ce besoin ressenti de conservation, de sauvegarde et de transmission du patrimoine culturel immatériel. Or, l'illusion d'une identité qui devrait conserver son essence authentique, comme on l'a évoqué précédemment, génère bien souvent des attitudes de repli, d'exclusion, de racisme et même de haine (Marchal, 2006). Nous prenons garde toutefois de ne pas y faire équivaloir souci patrimonial et pratiques folkloriques.

⁹ Définition du Petit Robert, consulté en ligne le 25 avril 2013.

Belmont (2009) propose de définir « le folklorique comme ce qui se transmet dans le peuple, le plus souvent oralement, mais parfois par le truchement de l'écrit ». Pour Alleau et Pépin (2013), « "transmettre" signifie "faire être ce qui a existé déjà" ». D'un point de vue technique, alors que les traditions sont principalement transmises par l'oralité ou par écriture (Belmont, 2009), l'exemple est une autre forme de transmission courante et qui permet à des individus de recréer « le sens mythique et symbolique d'une conduite ou de gestes particuliers » (Alleau et Pépin, 2013)

Nous en avons fait mention, la transmission des traditions s'effectue généralement d'une génération à l'autre, et elle serait « davantage d'ordre social et s'acquiert par apprentissage » (Arpin, 2002). Le Groupe-conseil sur la Politique en patrimoine culturel du Québec (Arpin, 2002) estime que les modes de transmission du patrimoine sont différents s'il s'agit d'une société traditionnelle ou d'une société contemporaine. D'une part, dans les sociétés traditionnelles,

l'organisation sociale, les croyances et les rôles de chacun sont fixés et vécus comme s'ils émanaient du cours naturel des choses ou d'une autorité suprême. Dans de telles sociétés, des éléments précis [...] sont investis de sens et figurent au cœur de rituels connus, partagés et obligatoirement transmis. Tous connaissent leur signification et leur pouvoir, tous ont un même comportement à leur égard, assument un rôle prédéterminé et savent distinguer le sacré du profane, ce qui est à conserver de ce qui est sans importance.

D'autre part, la société contemporaine est

encombrée d'objets utilitaires, mais également d'une grande quantité d'objets que la surproduction, couplée à la publicité intensive, nous impose malgré tout. Dans cette foulée, l'héritage s'impose des règles différentes de celles qui avaient cours chez les anciens, qui possédaient peu de choses en dehors des objets usuels.

Ainsi, selon le Groupe-conseil, les patrimoines chez les sociétés modernes seraient désormais choisis. « Rien n'est patrimonial par nature ou par un ordre qui nous échapperait; les objets, les éléments immatériels [...] forment un patrimoine quand ils sont proposés à cette fin, par des sujets qui en conviennent et qui s'y reconnaissent ». Le Groupe-conseil rappelle cependant que le patrimoine ne peut être effectif que lorsqu'il y a « appropriation communautaire, locale, nationale ou même parfois internationale » (Arpin, 2013).

À la lumière de ces informations, nous estimons que la recherche de particularismes locaux peut alors devenir un facteur de relance de la tradition et de la conservation du patrimoine dans les sociétés contemporaines, notamment lorsque ces sociétés sont largement

interpellées par les effets de la mondialisation. En ce sens, on observe aujourd'hui que plusieurs actions

visent à faire revivre le folklore passé : multiplication de groupes folkloriques utilisant des costumes, une musique, des chansons, des danses, que l'on peut dire « de synthèse », dans des spectacles où la participation du public ne peut qu'être passive ; construction de maisons approximativement traditionnelles ; diffusion de copies d'objets destinés non plus à un usage quotidien, mais à la décoration ; enfin, phénomène doté pour sa part d'une plus grande créativité, apparition récente de ce que l'on a appelé le *folk-revival*. (Belmont, 2009)

En ce sens, Alleau et Pépin (2013) estiment que des actions devraient être entreprises pour retrouver l'expérience traditionnelle, et ce,

à travers trois relations fondamentales : en tant que médiation et intégration des cultures dans les conditions variables de la nature, en tant qu'apparition d'une communauté à elle-même à travers la perpétuelle « re-crédation » de ses valeurs, en tant que visée de l'absolu dans ses rapports avec l'expérience du sacré. »

Cependant, alors que la tradition est constamment confrontée à la notion d'authenticité, et à la lumière de ce qui a été dit précédemment, nous nous demandons où se situe la frontière entre, d'une part, le maintien des traditions dans cette « authenticité » ou des dimensions immuables et non dynamiques associées à leur origine et, d'autre part, l'évolution de ces mêmes traditions, elles-mêmes intégrant divers éléments à distinguer. Peut-il vraiment se développer un rapport harmonieux entre intégrité d'une sorte de « noyau » et intégration des modulations civilisationnelles?

2.5 La danse : expression artistique, langage du corps

Le mode d'expression auquel nous nous intéressons, la danse, en est un non-verbal. Expression humaine universelle, on ne peut s'étonner que plusieurs chercheurs aient proposé une définition à la danse. Nous explorerons ici quelques définitions de la danse, puis nous nous pencherons davantage sur la danse folklorique mexicaine.

2.5.1 Exploration du concept de danse

Parmi toutes les définitions que cite Sevilla (1990) dans son livre *Danza, cultura y clases sociales*, nous en présentons ici quelques-unes¹⁰ :

La danse met en fonction tout le système musculaire du danseur, elle requiert la vue et l'ouïe, et produit un sentiment de vanité chez l'exécutant. Toutes ces expériences se perfectionnent parce qu'elles s'expriment collectivement. Bien sûr, le rythme et les coutumes incitent l'individu à prendre part à la danse. D'une certaine façon, le danseur est forcé à coordonner ses actions avec les autres danseurs, et cette coordination constante s'en trouve agréable. (Evans-Pritchard, cité in Sevilla, 1990)

La danse est un terme très large, incluant une multitude d'activités qui vont de certaines pratiques naturelles et instinctives d'animaux, spécialement les oiseaux et les poissons, jusqu'aux créations artistiques plus compliquées et planifiées avec soin par des hommes et des femmes dotés d'un talent spécifique. Danse basique : l'impulsion commune de recourir au mouvement pour extérioriser des états émotifs qui ne peuvent s'exprimer par des moyens rationnels. (Martin, cité in Sevilla, 1990)

La danse en soi est un produit des nécessités kinesthésiques et artistiques de toute l'humanité; mais sa forme, le contenu et la fonction spécifique qu'elle a en société sont déterminés par les situations historiques concrètes à chaque groupe social. (Olivera, cité in Sevilla, 1990)

Par ailleurs, Evans-Pritchard (1928), dans un article intitulé « The Dance », résume la pensée de Radcliffe-Brown sur la danse :

1. La danse est une activité collective dans laquelle la personnalité individuelle totale de celui qui danse est compliquée par la tension de tous les muscles du corps, par la concentration de l'attention requise et par l'action des sentiments personnels.
2. Dans la danse, cette personnalité totale de l'individu se soumet à l'action qu'exerce la communauté sur lui. Il est obligé, par l'effet du rythme, tout comme par l'habitude, de prendre part à l'activité collective, et on lui exige de conformer ses actions aux nécessités rythmiques.
3. La relation, l'énergie et l'estime de soi du danseur sont en harmonie avec les sentiments de ses compagnons danseurs, et ce concert harmonieux des sentiments et des actions individuelles produit l'unité maximale et la concordance de la communauté, qui est intensément ressentie par chaque membre.

On relève certains éléments communs à ces définitions. Elles parlent de mouvement et de rythme, mais elles témoignent également du caractère collectif de la danse ainsi que des aspects communicationnel et relationnel de cet art.

Jean-Pierre Baud (1995) va dans le même sens :

La danse, comme tout fait, tout système de communication historiquement inscrit dans sa société, est simultanément langage et pratique sociale : langage développant des références

¹⁰ Trad. libre.

qui entrent en singulière résonance avec les codes du – ou des – public(s), et pratique sociale impliquant un appareil de communication régi par des acteurs socialement situés dans l'ensemble des relations conflictuelles qui animent toute société.

Mais surtout, la danse est un art, c'est-à-dire

un langage dont les symboles et significations sont déterminés historiquement. L'art, alors, se trouve conditionné par le type de société qui l'entoure, mais l'œuvre d'art, nourrie par les sentiments, les idéaux et les aspirations d'une société concrète continue d'avoir de la valeur même si la dite société a disparu. (Sevilla, 1990)

Ainsi, la danse est une expression artistique dont la fonction sociale serait notamment déterminée par la période au cours de laquelle elle se développe. D'une part, lorsque l'être humain danse, son corps se transforme en un langage dans lequel les symboles et significations font référence à une tradition culturelle spécifique, en transmettant la vision du monde des différentes classes et groupes sociaux. D'autre part, les mouvements d'une danse spécifique ne relèvent pas du hasard et sont souvent appris à travers la culture. On peut donc dire qu'il s'agit d'un code ayant une signification pour les membres d'une même culture, un espace dans lequel l'individu parle au nom des autres. « Le travail artistique [...] satisfait la nécessité humaine d'expression, de communication, d'affirmation. » (Sevilla, 1990)

Perrin Jutras (2002), dans une critique du livre de Legendre (2000) « La passion d'être un autre, étude pour la danse », nous fait remarquer que l'auteur suggère d'interpréter le discours de la danse comme « la symbolisation de notre construction de sens et d'identité ». Plus encore, en rapport intime avec nos émotions, la danse serait un acte cérémoniel nous permettant de mimer l'autre qu'on ne pourrait décrire autrement. Toujours selon Legendre (cité in Perrin Jutras, 2002), l'expansion de la danse depuis une vingtaine d'années serait attribuable au fait qu'elle permette au danseur un contact violent avec ses croyances.

Alors qu'on pourrait croire que l'expression artistique dansée s'effectue librement, Sevilla (1990) a identifié différents mécanismes restrictifs, canalisateurs ou encore prohibitionnistes. Il y aurait d'abord l'institutionnalisation, que ce soit dans les écoles, à la télévision, au théâtre ou ailleurs, imposant aux danseurs des modèles afin d'être acceptés socialement. Ensuite, qu'on soit spectateur ou danseur, la commercialisation entraîne les individus à devoir consommer la danse. On doit désormais payer pour voir de la danse, mais aussi pour danser (local de danse, chaussures, musique, vêtements, etc.). En troisième lieu, on trouve la

spécialisation qui fait que seuls certains pourront développer leurs capacités d'expression corporelle. Enfin, le système de valeurs influe la danse, puisqu'elle illustre bien souvent l'ordre établi dans la société en question, sans toutefois s'y limiter.

2.6 Conclusion

Cette exploration théorique, nous le croyons, nous fournira les outils nécessaires afin d'établir certains constats en lien avec notre questionnement de recherche tel qu'énoncé au chapitre précédent (sect. 1.7). Pour ce faire, les concepts déjà énoncés sont ici traduits de manière opératoire en dimensions de recherche qui guident notre terrain (voir le résumé en tabl. 2.1). Ainsi, nous espérons, au terme de notre travail de terrain et grâce à ces dimensions de recherche, être en mesure de découvrir les représentations que se font nos répondants : de la pratique traditionnelle, de sa transmission et de son évolution (si elle évolue); de la danse en soi et de ce qu'elle leur apporte individuellement et en tant que membre d'un groupe; de l'état actuel de la danse au Mexique; et enfin, de la mondialisation et de ses effets. Nous pensons que ces découvertes nous aideront à dégager, *a posteriori*, les rapports entre identité et altérité, en vue de comprendre les motivations de jeunes à s'investir dans un groupe de danse folklorique, et ce, dans le contexte urbain et de mondialisation dans lequel ils se trouvent.

Tableau 2.1 Opérationnalisation des concepts en dimensions de base de l'enquête de terrain

- Pratiques traditionnelles – description générale
 - Transmission des pratiques traditionnelles
 - Comparaison temporelle
 - Comparaison avec d'autres pratiques traditionnelles et liens possibles
 - Pratiques traditionnelles et danse pour le répondant
 - État actuel et projections
- Dégagement *a posteriori* des rapports entre identité et altérité

CHAPITRE III

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE : UNE APPROCHE D'ORIENTATION ANTHROPOLOGIQUE

L'important arrive non pas au
terme de la route, mais bien avant,
pendant le trajet lui-même.

Milorad Pavic

3.1 La recherche qualitative : repères épistémologiques et justification

C'est en réaction au positivisme scientifique d'Auguste Comte que seraient nées les méthodes qualitatives. Déjà au XIX^e siècle, Wilhelm Dilthey avançait l'idée que les sciences sociales, également connues à l'époque sous le nom de sciences morales, sont différentes des sciences naturelles. Selon lui, la spécificité des sciences sociales vient du fait que leur but n'est pas « d'expliquer mais de comprendre » (Mucchielli, 2009). Il disait que les sciences sociales ne pourraient progresser si elles continuaient d'utiliser les méthodes propres aux objets des sciences exactes. Les objets étudiés par les sciences sociales requièrent plutôt une méthode axée sur la compréhension et impliquant « de participer à la vie et à la culture des acteurs, de se mettre à leur place afin de comprendre comment et pourquoi ils ont agi de telle sorte, en recréant la situation et les conditions au sein desquelles se sont déroulées leurs actions » (*ibid.*). Cependant, malgré les réflexions de Dilthey sur les sciences sociales et par-delà l'expérience de recherche ethnographique amorcée un siècle plus tôt, ce n'est qu'à la fin des années 1960 que les méthodes qualitatives susciteront un intérêt réel chez les chercheurs, lorsque l'approche expérimentale classique devint « insuffisante, selon eux, à explorer la réalité humaine et sociale complexe et en perpétuelle évolution » (*ibid.*). Alex Mucchielli, dans son *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, décrit l'objet d'une recherche qualitative comme « un phénomène humain qui n'est pas d'essence scientifique comme une maladie organique [...], comme un processus chimique [...], comme un phénomène de résistance de matériau [...] Ce fait humain n'est donc pas, en général, directement visible. »

Jean-Pierre Deslauriers (1991) citera Taylor et Bogdan pour définir la recherche qualitative comme étant « la recherche qui produit et analyse des données descriptives, telles que les paroles écrites ou dites, et le comportement observable des personnes ». Il spécifie cependant que ce ne sont pas tant les données qui caractérisent la recherche qualitative, mais plutôt la méthode d'analyse qui se penche sur « l'analyse des processus sociaux, sur le sens que les personnes et les collectivités donnent à l'action, sur la vie quotidienne, sur la construction de la réalité sociale. » Ainsi, comme nous souhaitons ici comprendre les motivations qui poussent de jeunes étudiants universitaires d'une aire urbaine à s'investir dans des pratiques traditionnelles, l'approche qualitative, qui s'inscrit dans un paradigme compréhensif et une logique inductive, nous est apparue davantage appropriée. « On appelle inductif un raisonnement basé sur des énoncés particuliers [...] pour en extraire des énoncés universels (sic)¹ comme des hypothèses ou des théories. Un raisonnement inductif est donc orienté vers la construction de connaissances. » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007) Contrairement aux recherches quantitatives qui privilégient la vérification d'hypothèses, les recherches qualitatives cherchent plutôt à explorer et à construire des théories.

Aussi notre recherche se penche-t-elle sur « des mots, des comportements, des attitudes indiquant le sens ou la signification d'une action. » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007) Conséquemment, ce fait humain étudié nécessite « des efforts intellectuels faits "en compréhension" ». (Pourtois et Desmet, 2009) Par ailleurs, il est également important de souligner le caractère itératif de l'approche qualitative. En effet, le fait que cette dernière donne « une place de choix au *contexte de la découverte avant et pendant* la collecte de données » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007), et qu'elle requiert de multiples lectures et selon divers angles, elle nous semble particulièrement pertinent dans le cadre de notre recherche. Enfin, parce qu'elle est adaptée à l'exploration de phénomènes complexes pris dans leur contexte, l'approche qualitative nous permettra une certaine souplesse et une « capacité à combiner différentes techniques de collectes de données » (*ibid.*). Jean-Pierre Deslauriers (1991) estime que cette « souplesse s'avère un grand avantage car l'étude d'un système vivant comporte sa part d'imprévu auquel il faut s'ajuster. »

¹ Pour structurer des hypothèses et élaborer des théories, il n'est pas nécessaire de prétendre à l'universel en termes de constats.

3.1.1 L'approche anthropologique, l'inspiration et les techniques

L'anthropologie, une science tant de l'actuel que du traditionnel, postule l'unité du genre humain et pose un regard sur les différences entre les sociétés et les cultures (Rivière, 1999). Tout en allant dans le même sens, Lardellier (2001) va plus loin en soulignant les liens entre anthropologie et communication.

Ces deux traditions disciplinaires étudient toutes les deux, sur des terrains certes bien différents, l'homme devant son semblable et la nature du lien social; mais aussi les systèmes de signes, de symboles et cet « ordre de l'interaction » (E. Goffman) qui constituent les relations, et pérennisent les communautés de toutes natures, latitudes et époques.

Par rapport aux autres sciences humaines contemporaines, la pratique anthropologique est spécifique de par la méthode qu'elle utilise, par la façon dont elle étudie l'objet et par l'implication de l'observateur dans la société étudiée. Priorisant l'expérience personnelle du terrain, la démarche anthropologique veut que ce ne soit qu'en communiquant avec l'objet qu'on puisse l'étudier. L'anthropologie étudie des unités sociales cohérentes et de faible ampleur afin d'extrapoler le global du local (Rivière, 1999). En ce sens, « à une époque où l'on parle à la fois de "mondialisation de la culture" et de "respect des différences" », l'anthropologie nous semble être l'orientation indiquée pour notre recherche, « dans la mesure où sa tradition, sa démarche et son objet [...] lui permettent de s'adapter aux changements d'échelle qui accompagnent l'accélération de l'histoire, le rétrécissement de la planète et l'individualisation des destins. » (Augé, 1994) De plus, selon Hanna (2005), l'anthropologie aborderait « la danse comme un système de communication, c'est-à-dire un système de symboles et de significations opérant dans une entité spatio-temporelle donnée. », un angle important pour notre recherche.

L'ethnographie se veut la partie descriptive de la démarche anthropologique, c'est-à-dire « le fameux travail de terrain au cours duquel le chercheur participe à la vie quotidienne d'une culture différente (lointaine ou proche), observe, enregistre, tente d'accéder au « point de vue indigène », et écrit. » (Augé et Colleyn, 2004). Ainsi, l'ethnographie est avant tout un travail qu'on peut comparer à une immersion totale dans laquelle on procède à une intériorisation de la société étudiée pour atteindre les significations que les membres de cette société donnent à leurs comportements. L'ethnographe nourrit donc une perception de l'intérieur. Observer, noter ce qui est vu et ce qui se passe et interroger s'avèrent autant d'activités propres à l'ethnographe. La méthode ethnographique permet donc au chercheur en

communication « de décrire et de comprendre les pratiques sociales de certains groupes d'individus à partir du sens que ces derniers donnent à la réalité » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007), et ce, sans avoir l'intention de changer ces pratiques sociales. Ainsi un cran de plus vers la formalisation du savoir, l'ethnologie, grâce à l'analyse comparative issue de plusieurs ethnographies, a pour objectif de construire des modèles et d'en étudier les propriétés formelles (Rivière, 1999); ce ne sera évidemment pas le cas de notre étude.

3.2 Méthodologie de terrain : entre observations et entretiens

Dans le cadre de cette étude et pour comprendre « les significations auprès des sujets concernés », il nous est apparu nécessaire d'étudier « le contexte écologique dans lequel évoluent les personnes » et nous souhaitons nous attacher « à la signification sociale attribuée par le sujet au monde qui l'entoure. » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007) Dans cette optique, la méthode ethnographique, qui met « l'accent sur la nécessité de comprendre de l'intérieur » (Bélisle, 2001), nous a semblé tout à fait indiquée pour notre étude. Un travail de terrain nous a permis d'étudier les sujets dans leur « contexte écologique » et nous a offert ce contact prolongé et intense nécessaire à l'étude du phénomène dans « sa complexité et en profondeur. » (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007) En effet, une approche anthropologique a le mérite, comme le souligne Copans (2010), de :

témoigner des éléments les plus anodins qui font une société, une culture ou encore une identité structurale, de s'inspirer à la fois d'un regard éloigné et de l'expérience intime de longue durée, de rechercher autant la permanence fragile de ce qui est qualifié de tradition que la brutalité des crises et des mutations qui vont jusqu'à détruire physiquement et culturellement les sociétés.

Alors qu'elle est une « logique de la découverte, de l'exploration, de la construction émergente, [...] la conceptualisation de l'objet est toujours en partie une affaire de terrain, d'examen *in situ* du matériau empirique. » (Mucchielli, 2009) Dans ce cadre et afin d'atteindre la réalité des danseurs, les outils de collecte de données privilégiés furent l'observation participante et l'entrevue semi-dirigée.

3.2.1 L'observation participante

Parmi les techniques utilisées en ethnographie, l'observation est incontournable. Technique de collecte de données, l'observation permet au chercheur d'être témoin de processus, comportements ou pratiques dans une situation spécifique et à un moment précis. « En tant que méthode scientifique, l'observation a l'avantage de pouvoir saisir la complexité » (Niklas, 2006) d'une situation. Parce qu'elles sont prises sur le vif et en contexte, les données recueillies par observation diffèrent donc de celles obtenues en entrevue par exemple. De plus, l'observation est complémentaire à l'entrevue, en permettant de collecter des données qui ne seraient pas nécessairement verbalisées ou même préhensibles. Triple travail de perception, de mémorisation et de notation, l'observation repose sur savoir-faire et technique (Beaud et Weber, 1997).

Par ailleurs, lors de l'observation, le chercheur peut adopter un point de vue interne ou externe par rapport au sujet observé. C'est lorsqu'un point de vue interne est adopté qu'on qualifie l'observation de participante. « Par participation, il faut entendre le mode de présence du chercheur au sein du milieu observé » (Peretz, 2004) Le chercheur s'intègre alors au milieu étudié sur une période plus ou moins prolongée en s'immergeant personnellement dans la vie des sujets, en participant à leurs activités, en partageant des expériences avec eux. Une telle immersion demande au chercheur de s'adapter au milieu et de s'y tailler une place. C'est pendant cette période intense que sont systématiquement collectées les données. La proximité qu'il acquiert avec ses sujets lui permet une meilleure compréhension de la situation. L'observation participante s'intéresse à comprendre la signification que les sujets donnent à leurs actions (Giroux, 1998) au moment où ils sont observés. Pour parvenir à cette compréhension, on s'attend à ce que le chercheur fasse preuve d'empathie et soit capable de voir les « choses » de l'intérieur. (Lapassade, 1994) L'intérieur se situe ainsi à plusieurs paliers : le chercheur se meut à l'intérieur du groupe donné, il s'imprègne de ses us et habitudes, représentations et sensibilités et les questionne directement chez ses interlocuteurs, en mettant l'accent sur leur entendement des phénomènes.

En effet, l'observation participante est un travail inductif qui sera d'autant plus fructueux « que le chercheur adhèrera au "postulat du sens caché" à savoir que la réalité est toujours plus complexe que ce qu'on peut en voir de prime abord et que le sens d'un objet se révèle

petit à petit au travers d'un processus d'analyse intensif. » (Martineau, 2005) Cet outil est donc complémentaire à l'entretien et peut fournir de nouvelles « entrées » par le reflet des points observés dans le cadre de notre recherche auprès des jeunes danseurs du groupe folklorique étudié. C'est qu'il s'agit d'une observation *participante*, de sorte que l'intégration au milieu et les interactions sociales facilitent l'accès à des observations plus complètes et profondes en raison de la proximité entre le chercheur et les sujets observés, et ce, dans le contexte particulier de la pratique de la danse folklorique. Car la danse est une forme d'expression en soi et son observation révèle des éléments difficiles à exprimer avec des mots.

3.2.2 L'entrevue semi-dirigée

Le deuxième outil est l'entrevue, dont l'objectif est « de recueillir des données essentielles sur une question », d'analyser les propos de l'informateur comme représentatifs d'un milieu particulier. (Mayer et Ouellet, 1991) L'entrevue, si elle s'approche d'un échange verbal informel dans lequel les deux parties « se comportent comme s'ils étaient de statut égal », les faits démontrent que, la plupart du temps, la relation est asymétrique et l'intervieweur se retrouve dans une position de pouvoir face à son répondant (Deslauriers, 1991). Il nous faut donc une certaine vigilance à un trop grand déséquilibre dans ce rapport de pouvoir d'ailleurs à notre sens davantage du registre de l'influence que de la domination. Une autre caractéristique de l'entrevue de recherche réside dans la répétition : « le chercheur est un ignorant qui ne comprend pas et qui veut tout savoir. Pour ce faire, il demande des éclaircissements, ce qui exige qu'on revienne plusieurs fois sur le même sujet. » (*ibid.*) Enfin, contrairement à une conversation informelle, l'entretien peut prendre plus de temps, le chercheur souhaitant en savoir davantage sur le sujet et encourageant le répondant à en dire plus. (*ibid.*)

Dans le cas de notre recherche, nous avons opté pour l'entrevue *semi-dirigée* car elle promeut une attitude d'ouverture à l'inédit, tout en pouvant soulever ou aborder d'autres thèmes préalablement identifiés dans une grille d'entrevue (Bonneville, Grosjean et Lagacé, 2007); sans compter le fait que les dimensions et sous-dimensions traitées avec chacun de nos interlocuteurs pouvaient l'être dans un ordre différent d'une entrevue à l'autre. Aussi, et afin de couvrir la question étudiée le plus possible et de connaître le point de vue du

répondant, l'entrevue a fait place à des moments où nous avons tenté de « ne pas trop intervenir en laissant le sujet parler à sa guise » (Deslauriers, 1991). Ces espaces de dialogue, complémentaires à leur tour à la technique d'observation participante, nous ont permis de plonger à fond dans nos dimensions avec nos répondants, notamment en ce qui a trait aux dimensions qui étaient difficilement perceptibles lors des pratiques de danse comme le concept de mondialisation par exemple. De plus, le fait de pouvoir effectuer deux entrevues avec certains répondants a permis de « creuser » en explorant les dires du premier entretien et en en prenant distance en les « plaçant » dans la grille d'entrevue. Cette grille, qui vient en quelque sorte découper en dimensions les concepts servant à interroger notre objet, se retrouve en Annexe A. D'ailleurs, nous aimerions préciser que notre entendement de l'avis de Deslauriers ci-haut, après discussion avec notre directrice de recherche (comme part du terrain!) ne nous fait pas équivaloir « ignorant » à dénué de connaissances sur le phénomène que le chercheur – la chercheuse – entend documenter *in vivo*. Il s'agit bien davantage de posture « naïve » pour explorer plus avant, posture bien sûr assurée des connaissances préalables qui permettent de ne pas interroger dans le vide et de repérer des aspects importants de la réalité qui se déploie là. Entre ignare et *a contrario*, agrippé à des hypothèses qu'il lui faut absolument – plus ou moins implicitement – valider, une posture d'affût empathique et donc d'ouverture nous semble appropriée. Bref, il nous apparaît essentiel non pas tant d'oublier que de nous distancier de ce que nous savons pour laisser libre cours aux interprétations nouvelles et approfondies, lesquelles, en soi et par l'ouverture manifeste, voire la posture de naïveté du chercheur, ne peuvent que survenir.

3.3 Définition de la population et nature des activités réalisées

Pays d'une grande superficie, on sait (voir en chap. I, sous-section 1.6.2) que le Mexique est un pays riche, tant par sa diversité géographique et en ressources naturelles que par sa diversité culturelle. La modernité du nord du pays, beaucoup plus proche des États-Unis, contraste avec le Sud qui, dans certains cas, est tributaire d'une économie et de modes de vies plus traditionnels. C'est pourquoi nous avons opté pour une ville située au centre du pays, Querétaro, capitale de l'état du même nom.

En termes d'échanges commerciaux, avec un peu plus de 800 000² habitants, Querétaro s'est taillée une solide réputation d'affaires au Mexique et en Amérique latine. Ainsi, à mi-chemin entre la capitale et le nord du pays, plusieurs industries s'y sont installées – notamment Bombardier – procurant à la ville un niveau de vie des plus élevés et un faible taux de chômage³. D'autre part, Querétaro est une ville coloniale qui est, depuis 1995, inscrite sur la liste de patrimoine culturel de l'humanité de l'UNESCO, pour ses monuments à caractère patrimonial⁴. La combinatoire entre économie et manifestations culturelles, centrale à notre recherche, est ainsi bien servie. De plus, en raison de nos liens avec le Conseil international des organisations de festivals de folklore et d'arts traditionnels (CIOFF)⁵, nous avons pris soin de consulter le bottin de l'organisme afin de voir où il y avait des festivals reconnus par le CIOFF au Mexique. Un festival à Querétaro figurait au bottin.

C'est ainsi qu'à notre arrivée à Querétaro, nous avons d'abord participé à la *5a Reseña Internacional de Folklore*, festival international de danse folklorique organisé par l'Ensemble de danse México Folclórico de Querétaro, du 17 au 25 octobre 2010. Nous avons ensuite contacté le directeur du dit groupe, lui expliquant brièvement notre démarche et mentionnant notre lien avec CIOFF Canada. Nous estimons que la mention de ce détail a facilité notre accès au terrain. Le directeur nous a d'ailleurs demandé, au cours de la recherche terrain, de l'aider à faciliter les contacts entre le groupe et CIOFF Canada si le besoin s'en faisait ressentir. Suite à une courte rencontre tout juste avant le début d'une pratique, le directeur nous a mis en contact avec quatre danseurs. Dans le cadre de notre recherche, nous avons demandé au directeur que les danseurs soient de jeunes universitaires étudiant dans un domaine autre que la danse et qu'il y ait un équilibre entre les garçons et les filles. Il nous a ainsi présenté à Nancy, Aprike, Baldo et Neto, avec lesquels nous avons pu convenir d'une première rencontre individuelle. Comme mentionné à la sous-section 3.2.2, un deuxième entretien avec chacun d'eux a également eu lieu par la suite.

² Selon le recensement de 2010. <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=22>, consulté le 20 février 2013.

³ Ces informations sont tirées du site : www.queretaro.gob.mx, consulté le 20 février 2013 et de l'article suivant : <http://lapresseaffaires.cyberpresse.ca/economie/transports/201101/28/01-4364886-bombardier-au-mexique-la-croissance-au-rendez-vous.php>, consulté le 20 février 2013.

⁴ <http://whc.unesco.org/fr/list/792>, consulté le 20 février 2013.

⁵ Avant la recherche terrain, nous avons travaillé à titre de chargée de projets contractuelle pour Folklore Canada International, la section nationale du CIOFF au Canada. Nous avons aussi été bénévole pour le même organisme lors d'événements ponctuels.

Le directeur du groupe, qui n'a pas été en mesure de nous accorder un entretien, nous a cependant mis en lien avec la directrice – appelée *maestra* dans le texte – d'un autre groupe de danse de Querétaro et avec qui nous avons eu un entretien. Nous avons aussi pu assister à une pratique de son groupe. De plus, nous avons réussi à obtenir un entretien avec un directeur régional de *Culturas populares*, une division du Conseil national pour la culture et les arts du Mexique qui vise à promouvoir la conservation et la diffusion des manifestations populaires, urbaines, rurales et indigènes. À son tour, ce dernier nous a également mis en contact avec un professeur d'histoire de la danse d'une école préparatoire axée sur les arts, ainsi qu'avec le directeur – appelé *maestro* dans le texte – du groupe de danse folklorique de la Faculté des beaux-arts de l'Université autonome de Querétaro. Nous avons eu un entretien avec ces deux personnes et nous avons assisté à une pratique du groupe de l'université. Enfin, vers la fin de notre travail de terrain au sein du groupe México Folklórico, nous avons approché deux danseurs – un jeune homme et une jeune femme – tous deux jeunes professionnels et parmi les doyens du groupe, afin d'effectuer un entretien avec chacun d'eux. La recherche terrain effectuée à Querétaro a duré deux mois et c'est donc sur un total de 14 entretiens d'une durée variant entre 27 minutes – environ 60 minutes pour la plupart – et 150 minutes, avec des danseurs, directeurs de groupes, un professeur et un cadre que nous avons pu compter pour notre recherche. Nous présenterons nos interlocuteurs comme tels au début du prochain chapitre.

3.3.1 Immersion dans le monde de la danse folklorique

En plus des entretiens et tel qu'annoncé à la section 3.2.1, nous avons également fait de l'observation participante lors de notre recherche de terrain. Pour ce faire, le directeur du groupe México Folklórico nous a permis d'assister aux pratiques de l'ensemble à raison de trois séances de deux heures par semaine, entre le 8 novembre et le 3 décembre 2010, de même que d'accompagner le groupe à leurs prestations publiques et privées au cours de la même période, ainsi qu'à un spectacle en mai 2011 lors d'un court séjour à Querétaro.

Il nous apparaît important de revenir sur quelques caractéristiques propres à l'observation participante. D'une part, puisque l'observation participante requiert le développement d'une relation de confiance entre les sujets et le chercheur, ce dernier se verra en quelque sorte en situation de négociation d'accès au terrain tout au long de sa recherche. Il est aussi

primordial d'être vigilant et identifier les « bonnes » personnes, celles qui nous ouvriront au terrain plutôt que de nous y discréditer comme chercheur (Martineau, 2005). C'est ainsi que tout au long de notre immersion et même lors de la négociation d'accès au terrain, nous avons dû développer et entretenir des relations avec les sujets observés afin de gagner leur confiance.

D'autre part, de façon générale, on distingue deux types d'observateur participant : externe et interne. Dans le cas présent, et parce que nous n'étions pas d'abord membre du groupe, nous étions un observateur participant externe. À ce titre, l'observateur participant externe entre dans le groupe pour un temps limité et doit solliciter la possibilité d'y entrer. Lorsque sa recherche est terminée, il quitte généralement le terrain et rédige ensuite son rapport, son mémoire ou sa thèse. (Lapassade, 1994) Mais qu'il soit observateur externe ou interne, le chercheur occupe une place à l'intérieur du groupe observé. Cependant, le degré d'implication d'un chercheur à l'autre, d'une recherche à une autre, peut varier. Sa relation avec les sujets observés peut être catégorisée, selon Adler et Adler⁶, en trois types d'appartenance et d'implication : périphérique, active et complète.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons fait de l'observation participante périphérique. L'observation participante est dite périphérique lorsque le chercheur considère « qu'un certain degré d'implication est nécessaire, indispensable pour qui veut saisir de l'intérieur les activités des gens, leur vision du monde. » (Lapassade, 1994) Intégré au sein du groupe, l'observateur périphérique n'y a toutefois pas un rôle important et n'est pas inclus au centre des activités. Un chercheur peut opter pour ce type d'appartenance lorsqu'il craint qu'une implication plus grande viendrait bloquer sa capacité d'analyse ou encore parce qu'il ne souhaite pas participer à certaines activités du groupe étudié. Cette dernière raison peut émerger lorsqu'il s'agit d'un groupe déviant par exemple.

Si nous ne pouvions participer aux pratiques à titre de danseuse, le niveau du groupe étant trop élevé, il nous est apparu nécessaire de respecter la discipline imposée aux danseurs, tant en terme de ponctualité, d'assiduité, de respect pour le *maestro* et de sérieux pendant les pratiques, et ce dans le but d'intégrer le groupe. De plus, lorsque nous arrivions au lieu

P. Adler et P. Adler, *Membership Roles in Field Research*. U.S.A., Sage Publications, 1987; cité dans Georges Lapassade, « Vocabulaire critique des microsociologies » In *Prétentaine*, no 1, IRSA, mai 1994, p. 58

de pratique, nous nous intégrions aux conversations des danseurs. C'est ainsi que si notre présence était notable pour les danseurs au cours de nos premières pratiques avec le groupe, elle s'est tranquillement estompée pour devenir pratiquement normale aux yeux des danseurs et une habitude pour nous. De plus, nous avons appris – de mémoire et non avec notre corps – les chorégraphies dansées par les jeunes danseurs et la musique des danses demeurerait continuellement dans notre tête. Mais parce que nous savions que nous étions un membre externe, et malgré le fait que nous avons été intégrée au groupe, nous sommes demeurée attentive à l'effet que nous pouvions produire sur les répondants et les autres danseurs, et nous en avons tenu compte avant d'établir certains constats.

Il est aussi important de mentionner que le travail d'observation participante nous a permis d'étudier les pratiques de nos répondants dans leur « contexte écologique » et de voir les interactions avec les autres danseurs du groupe. Ainsi, si nous n'avons eu des entretiens qu'avec six danseurs du groupe (4 x 2 entretiens + 2 x 1 entretien), l'observation participante nous a permis d'être placée devant une vision d'ensemble de la dynamique à l'intérieur d'un groupe de danse folklorique pour ces sujets, mais également pour tous les danseurs.

3.4 Analyse et interprétation : une technique de réduction et de mise en liens

Par la nature inductive de la recherche qualitative, les données recueillies sont, pour le chercheur, « de natures fort diverses : les unes lui seront immédiatement utiles, d'autres deviendront pertinentes plus tard, d'autres encore demeureront parfaitement inutiles. » (Deslauriers, 1991) Notre analyse a par conséquent débuté dès les premiers moments du travail de terrain où nous devons être à l'affût de ce qui nous entourait, de ce qui était fait et dit, emmagasinant les données ainsi recueillies afin de les lier avec la suite de notre collecte de données ou encore, dans certains, pour finalement décider de les laisser de côté.

En ce sens, il nous est apparu essentiel de noter nos observations et nos impressions de pratiquement tous les moments dans le but de pouvoir les relire pendant et après notre travail de terrain. Nos notes « décrivent les événements, rapportent les choses vues, entendues et répétées, relatent les conversations avec les personnes et entre elles. » (*ibid.*) et elles ont pris une forme à la fois manuscrite et électronique dont le lecteur trouvera un

échantillon en annexe B. De la même façon, nous avons enregistré tous nos entretiens. Certains répondants ont exprimé une certaine gêne à la vue de l'enregistreur numérique, gêne qui s'est estompée quelques instants après le début de l'entrevue, rapidement concentrés sur leurs réponses.

Lorsqu'un deuxième entretien devait avoir lieu avec un même répondant, nous écoutions systématiquement l'enregistrement du premier entretien en guise de préparation et afin d'ajuster le questionnaire utilisé en conséquence, ou encore pour demander des précisions sur certaines réponses déjà données. Ce croisement nous a permis de traiter des mêmes dimensions avec tous, afin de peaufiner la vue d'ensemble.

Dans un souci d'exactitude de nos résultats, tous les entretiens ont été transcrits dans leur version originale, en espagnol. Lors de la transcription, nous avons tenté de reproduire le plus fidèlement possible les propos de nos répondants en suivant quelques règles de base que Deslauriers (1991) résume ainsi : respecter « la pensée de l'interlocuteur, faire usage de ponctuation pour faciliter la lecture, préciser la pensée lorsqu'il le faut mais sans la transformer, respecter la concordance des verbes, bref, écrire dans une langue simple et correcte. » Par ailleurs, puisque nos répondants étaient pour la plupart de jeunes adultes, nous avons voulu respecter la langue populaire utilisée qui « est souvent bien plus pure qu'on le dit » (*ibid.*).

Il est important de souligner que nous avons choisi de traduire en français les extraits présentés dans les chapitres subséquents – sauf quelques exceptions – afin de faciliter la lecture du texte. Un échantillon de ces citations dans leur version originale est présenté dans l'annexe C. Cependant, si les citations sont en français dans le texte, les données ont été analysées à partir des transcriptions originales en espagnol, afin d'éviter une analyse d'une « modification de l'idée exprimée » originalement (*ibid.*). Ceci dit, et bien que « traduire, c'est trahir » (*ibid.*), nous avons essayé de faire demeurer le plus fidèle possible à la formulation d'origine dans les citations présentées dans notre mémoire.

Puisque notre recherche est qualitative et parce que « l'interprétation consiste en une réduction des particularités en un cadre général et manipulable » (*ibid.*), nous avons ensuite procédé au codage de nos entretiens transcrits. Par codage, nous entendons l'opération qui

« désigne le découpage des informations obtenues par observation, entrevue ou tout autre moyen, et leur enregistrement » dans le but de déconstruire les données. « Le chercheur prend un élément d'information, le découpe et l'isole le classe avec d'autres du même genre, le désindividualise, le décontextualise. » (*ibid.*) Sur la base des dimensions identifiées principalement avant, mais aussi pendant et après les entretiens, nous avons établi notre grille de codes (voir annexe A). Nous avons tenté de faire en sorte que ces « plus petites unités de sens » (*ibid.*), que nous pouvions trouver dans les propos des répondants, ne soient ni trop englobantes ni trop concrètes. Il est important de souligner que le codage a été fait manuellement. Lors de cette première étape de codage, il nous est arrivé de devoir créer un nouveau code ou même une nouvelle catégorie ou dimension.

Nous avons ensuite procédé au découpage et rassemblé les sections d'entretiens comparables par code, puis par catégorie ou dimension, une étape essentielle à la poursuite de notre recherche. Il est arrivé que nous ayons attribué plus d'un code à un même passage lors de la première étape du codage. Or, selon Muchielli (cité in Deslauriers, 1991), « aucune donnée ne peut appartenir à deux catégories différentes ». En tenant compte de la notion d'exclusivité des données, nous avons alors dû éliminer ces dédoublements afin d'attribuer un passage à un seul code ou alors, s'assurer qu'il n'y ait pas de chevauchement entre deux catégories, tout en s'assurant de la pertinence et de l'objectivité de nos choix. Par mesure de validité, nous les avons fait approuver par notre directrice de recherche.

Dans notre cas, le « squelette » de notre analyse s'est principalement formé à partir de nos questions d'entretiens, mais aussi à partir des catégories nées pendant le codage et lors du croisement des réponses de chacun des répondants. De plus, nous avons porté une attention particulière afin de procéder au codage en regardant les données sous divers angles, et ce même si la question annonçait un type de réponse en particulier. S'est ensuivi une première analyse sommaire et synthétique, c'est-à-dire « rechercher les informations qui s'y trouvent, dégager le sens ou les sens de ce qui y est présenté, formuler et classer tout ce que " contien[nent] " » nos entretiens (Muchielli in Deslauriers, 1991). Nous souhaitons ici « dégager la façon dont la personne voit son rapport au monde, l'interprétation qu'elle donne à son expérience globale de vie, la vérité vécue, pour ainsi dire, qui sous-tend l'ensemble de sa quotidienneté » (Morin in *ibid.*), et rechercher tant les similitudes que les différences d'un répondant à un autre, mais aussi à l'intérieur même du discours de chacun des répondants ou encore entre leurs propos et nos observations de la réalité. L'idée était de faire expliciter

autant nos interlocuteurs que nos données et d'en présenter la synthèse. En ce sens, le quatrième chapitre a pris la forme d'un prélude à la présentation de nos résultats, dans lequel un bref portrait de nos participants fût dressé. C'est également dans ce chapitre qu'ont été énoncés les observations notées en cours de terrain, ainsi que certains résultats des entretiens. La présentation des résultats s'est poursuivie au chapitre V.

Finalement, et afin d'obtenir une méta-analyse de nos résultats, nous avons croisé nos résultats avec la théorie et les concepts explorés dans les chapitres I et II. Pour ce faire, nous nous sommes aidée d'une matrice afin de faciliter, tel que mentionné, le croisement avec la théorie, mais également dans le but de favoriser une analyse transversale de nos constats préliminaires, soit la mise en relation des diverses dimensions étudiées. Cette étape a évidemment nécessité une relecture, si ce n'est une interprétation enrichie, des chapitres théoriques, avant de pouvoir procéder à l'écriture du chapitre VI.

3.5 L'épreuve de la réalité, dans le cadre du souci scientifique, des précautions éthiques et des limites de l'étude

De manière générale, bien que nous souhaitons que cette étude puisse aider à comprendre une palette de possibilités et d'impossibilités concernant la coexistence des effets de la mondialisation et des pratiques culturelles traditionnelles, nous sommes consciente qu'elle se base sur un contexte particulier et, par conséquent, qu'elle ne sera pas nécessairement et complètement transposable dans un autre contexte. Cette limite impartie à la recherche qualitative n'empêche pas sa validité, dans la mesure où un des critères de cette dernière est de se tenir au plus près des réalités étudiées (Des Aulniers, 1993) par la précision des outils de cueillette et d'analyse et par une discipline personnelle de réflexivité.

Il importe également de préciser que pour des raisons de temps et de contraintes d'espace, nous avons choisi d'écarter certaines sous-dimensions explorées lors du travail de terrain comme, par exemple, le rapport à la musique qui, bien que pertinentes dans le contexte étudié et dans la culture mexicaine en général, s'avéraient un peu plus éloignées de notre questionnement central.

D'autre part, les outils choisis peuvent, en soi, limiter notre étude. D'abord, au niveau de l'observation, nous n'éliminons pas la possibilité que les personnes observées aient modifié leur comportement en présence du chercheur. De plus, le lien de confiance établi avec les sujets a pu varier d'un répondant à l'autre, d'une rencontre à l'autre et il en est de même pour la crédibilité que nous avons eue face à ces sujets. Aussi, si être impliqué permet de mieux découvrir un phénomène, c'est « une posture extrêmement difficile pour l'ethnographe, car elle doit accepter de continuellement se questionner sur les limites de sa propre autonomie comme sujet situé ». (Bélisle, 2001) Ainsi, il a fallu trouver un équilibre entre la nécessité de distanciation pour conserver une posture scientifique et la tout aussi nécessaire implication du chercheuse dans la communauté.

De plus, il est possible que nous ayons fait face à certains revers communicationnels en entretien, tels que des réponses stéréotypées ou en accord avec nos attentes et peut-être même des réactions défensives, notamment si le sujet ne s'est pas senti en confiance ou si nous ne lui avons pas semblé crédible. Aussi, alors que notre physique de type « latino-américain » et notre maîtrise de la langue espagnole nous ont aidés dans notre recherche terrain et bien que la réception vis-à-vis notre projet de recherche ait généralement été positive, notre nationalité canadienne et l'absence d'origines mexicaines ont parfois pu nous nuire afin d'établir un climat de confiance, les personnes sur le terrain nous percevant comme une étrangère ignare du milieu folklorique mexicain.

En termes de variations par rapport au projet de mémoire, notons le besoin de préciser la différence entre les concepts de « pratiques traditionnelles » et « pratiques folkloriques », tels qu'explicités et vécus par les répondants. Il nous apparaissait également important de recueillir des données auprès de plusieurs danseurs, mais aussi auprès des directeurs de groupe et autres interlocuteurs au fait de la pratique folklorique à Querétaro. « Il importe [que le chercheur] recueille des données nombreuses, émanant de perspectives multiples » (Muchielli, 2009). Ainsi, en cours de terrain, et face à l'absence de disponibilité du directeur du groupe México Folklórico pour un entretien, nous avons cherché d'autres répondants qui, sans être danseurs, évoluent au sein du milieu folklorique de Querétaro depuis plusieurs années et peuvent porter un regard autre sur la pratique folklorique. Nous avons par ailleurs dû brider notre curiosité afin de ne pas recueillir un volume démesuré de données.

D'un point de vue éthique, et puisque nous avons travaillé avec des sujets humains, nous avons souhaité respecter le *Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains*⁷ en vigueur à l'UQAM. En ce sens, il va de soi que nous avons demandé à tous nos répondants de remplir un formulaire d'information et de consentement, construit selon les normes prescrites par le Service de recherche et création de l'UQAM. Le formulaire que nous avons utilisé avec les répondants se trouve en annexe D. Aussi, par respect de la personne et en vertu du droit à la protection de la vie privée, il nous semblait important de préserver l'anonymat des répondants qui le demandaient. Nous avons ainsi modifié le nom de certains répondants à l'intérieur de notre mémoire, dont la situation sociale ne permettait pas de les identifier nommément.

Il nous apparaissait essentiel de tenter de porter un regard le plus objectif possible sur nos données, particulièrement lors du codage des données qui s'est effectué de façon méthodique. En ce sens, nous croyons que notre recherche répond aux critères de crédibilité, de transférabilité, de fiabilité et de validation, tels qu'énumérés par Deslauriers (1991). Cette recherche est crédible de par les activités de terrain et le travail d'observation participante réalisés à Querétaro. (*Ibid.*) Sans être complètement transposable, tel que mentionné au début de cette section, et si nous ne pouvons généraliser à partir de notre recherche, nous croyons que les caractéristiques du contexte suffisamment décrites et l'explicitation générique des résultats permettront aux lecteurs d'en évaluer la justesse et la transférabilité (Miles et Huberman, 2005). En termes de fiabilité, nous estimons par ailleurs que si notre recherche devait être répétée « avec les mêmes questions et des participants possédant des caractéristiques apparentées », les résultats et les concepts utilisés seraient semblables, et les « variations entre les deux recherches » pourraient se distinguer (Des Aulniers, 1993). Enfin, nous considérons que les méthodes et techniques utilisées avant le terrain, pendant la cueillette et lors de l'analyse des données étaient adéquates et nous ont permis de comprendre un tant soit peu la réalité liée à la pratique de danse folklorique dans un milieu urbain au Mexique.

⁷ <http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humains/cadre-normatif-ethique-humains.html#3-principes-%C3%A9thiques-directeurs>, consulté la dernière fois le 8 avril 2013.

CHAPITRE IV

ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ ACTUELLE, LES FORMES DE L'ART DE LA DANSE FOLKLORIQUE

L'inattendu, la surprise, l'étonnement
sont une partie essentielle et la
caractéristique de la beauté»

Charles Baudelaire, *Journaux intimes*

4.1 Nos informateurs

Parce que cette recherche s'est appuyée sur les témoignages de six danseurs, trois professeurs et d'un employé cadre d'une institution culturelle gouvernementale, nous jugeons important de présenter brièvement nos informateurs ainsi que le groupe avec lequel nous avons travaillé avant de passer à l'étude des éléments venant documenter nos dimensions de recherche. Un tableau résumé des informateurs est également présentée en annexe E.

4.1.1 Conjunto de danza México Folklórico

Créé en 1990 à l'Académie de culture du Syndicat national des travailleurs de l'éducation (S.N.T.E.) – section 24, le groupe México Folklórico¹ est un ensemble de danse folklorique mexicaine établi à Querétaro, au Mexique. Le groupe est formé par près de 40 danseurs qui ont dû suivre des formations spécifiques et se plier à des auditions avant de pouvoir y entrer. À l'origine, il était composé de jeunes danseurs dont les parents étaient des enseignants ou professeurs qui, dans leurs temps libres, « cultivaient l'art de la danse mexicaine ». Aujourd'hui, seuls certains danseurs répondent à ce critère; plusieurs danseurs se préparent à l'enseignement, d'autres étudient à l'école préparatoire, au collège ou à l'université dans

¹ <http://www.danzamexicofolklorico.com/>

des domaines variés et un nombre restreint a terminé ses études et est sur le marché du travail.

Ayant comme objectif de promouvoir les traditions mexicaines, le répertoire du groupe comprend aussi bien des danses de l'État de Querétaro que de différentes régions du Mexique. À ce jour, le groupe compte plus de 1000 représentations à son actif. Il s'est présenté dans 23 états du Mexique et dans 13 pays d'Europe et d'Amérique à l'occasion de festivals internationaux de folklore, notamment le Mondial des cultures de Drummondville, au Canada.

4.1.2 Aprike (danseuse, 19 ans)

Bien qu'elle ait fait l'école préparatoire dans une école spécialisée en arts, Aprike est aujourd'hui étudiante en enseignement préscolaire dans une université publique de Querétaro. Au moment des entrevues, elle danse avec le groupe México Folklórico depuis trois ans, non sans avoir tenté d'y entrer avant. « C'est très difficile d'entrer dans ce groupe », nous dit-elle.

C'est à l'âge de six ans que sa mère l'a inscrite aux ateliers de danse de son école primaire, ateliers auxquels sa sœur aînée participait déjà. Pendant l'école préparatoire, elle a également eu la chance de s'initier à la danse contemporaine et au ballet classique. Elle a d'ailleurs développé un goût pour le ballet classique qu'elle continue de pratiquer à raison de deux soirs par semaine. La danse est plus qu'un passe-temps pour Aprike; c'est un « style de vie ».

Pendant les pratiques avec le groupe, Aprike est appliquée, sérieuse et sa technique est quasi parfaite. Il arrive qu'elle se regarde attentivement dans le miroir, pour vérifier et corriger au besoin. Mais la plupart du temps, dans les pratiques, nous sentons un certain automatisme dans l'exécution de ses mouvements, comme si tout était (trop) facile. Cependant, en spectacle, les automatismes disparaissent pour faire place à l'expression de la passion et de la joie.

4.1.3 Aldo (danseur, 25 ans)

Aldo a commencé à danser dès cinq ans. Ses parents viennent de la région montagneuse de l'État de Querétaro et c'est son père qui l'a incité, voire obligé à danser un *huapango huasteco*, une pratique traditionnelle dans cette région. Ce n'est qu'à l'âge de huit ans qu'il commence à prendre plaisir à exécuter cette danse particulière, puis à vouloir en apprendre plus sur la diversité du folklore mexicain. Cependant, bien qu'il soit passionné de danse, Aldo a eu une période de « crise » entre 12 et 15 ans durant laquelle il a éprouvé de l'embarras à pratiquer la danse folklorique. Danser, « c'était quelque chose que les hommes ne faisaient pas. Je voulais être cycliste ». Ce n'est qu'à 18 ans qu'il reprendra contact avec la danse, avec l'intention de se développer et d'être reconnu comme un « grand danseur » de folklore à Querétaro. À un âge où le corps est déjà formé, il estime qu'il lui aurait été difficile d'entreprendre une carrière dans un autre style de danse. Il voit ainsi cette période de « rejet envers la danse » comme une perte de temps qui l'aurait empêché « d'explorer d'autres options », notamment la danse contemporaine.

Bien qu'il aimerait peut-être enseigner la danse folklorique, il a aujourd'hui d'autres aspirations. Il vient tout juste de terminer ses études de premier cycle en science politique et souhaite maintenant obtenir un emploi dans son domaine d'études. Curieux de nature, il me dira un jour qu'il aime « tout ce qui est différent ». En entrevue, il s'assure de me mettre en contexte avant de répondre aux questions.

Pendant les pratiques du groupe, Aldo est assidu et répète souvent une série de mouvements entre les exercices demandés par le *maestro*. Il n'hésite pas à corriger ses camarades s'il voit une erreur dans l'exécution d'un mouvement. Si c'est lui qui se trompe, il en rit un peu, fait des blagues et recommence à pratiquer. Il s'absente parfois pour accomplir des tâches que le *maestro* lui confie. En spectacle, on observe, tout comme pour ses collègues, qu'il prend grand plaisir à danser.

4.1.4 Beto (danseur, 21 ans)

À Tolimán, la ville où Beto a grandi, il n'y avait pas de groupe de danse pour enfants. Mais c'est en accompagnant sa sœur aînée aux ateliers pour adolescents qu'il a eu son premier

contact avec la danse folklorique. Il les regardait danser, admirait leurs costumes et dansait seul. C'est aussi à Toliman, alors qu'il avait 5 ou 6 ans, qu'il a dit à sa mère, en assistant à un spectacle de México Folklórico, qu'il ferait un jour partie de ce groupe.

Ce n'est qu'à neuf ans, lorsque la famille a déménagé à Querétaro, que Beto a pu intégrer un groupe de danse folklorique à son école primaire. Constatant le talent de Beto, le *maestro* l'a invité à joindre le groupe d'enfants de l'Académie de la culture du S.N.T.E. Après le secondaire, il a dû prendre une pause de la danse pendant ses trois années à l'école préparatoire. Et dès qu'il eut terminé l'école préparatoire, il s'est empressé de reprendre la danse, avec le groupe México Folklórico. Contrairement à d'autres, il ne souhaiterait pas évoluer dans un type de danse autre que la danse folklorique mexicaine. Malgré sa passion pour la danse folklorique, il étudie pour être enseignant au primaire. Il a envie de « changer la mentalité » de ses élèves, « enseigner, soutenir, conscientiser les personnes pour que nous ayons un futur meilleur ».

Pendant les pratiques – comme en entrevue – Beto démontre un grand sens de l'humour tout en étant sérieux lorsque nécessaire. Il rit, même lorsqu'un grand effort doit être fait comme lors des échauffements de conditionnement physique. Il se regarde dans le miroir, il s'amuse!

4.1.5 Nadia (danseuse, 19 ans)

Si Nadia ne compte qu'un peu plus d'une année avec México Folklórico, elle danse cependant depuis 10 ans. Elle a commencé à danser à l'école secondaire et a également intégré le groupe d'enfants de l'Académie de culture du S.N.T.E. Ensuite, tout comme Aprike avec qui elle a étudié, elle a fait ses trois années d'école préparatoire dans une école spécialisée en arts. Elle y a entre autres étudié le ballet et la danse contemporaine, en plus de la danse folklorique. Cette dernière reste sa force.

Avant de pouvoir entrer dans le groupe México Folklórico, Nadia a passé un certain temps dans le groupe Magisterial de la même Académie de culture. Il s'agit du groupe pour enseignants dans lequel les danseurs ont, pour la plupart, entre 40 et 50 ans.

Étudiante en psychologie, Nadia prend néanmoins son rôle de *bailarina* au sérieux et juge important de transmettre ses connaissances des traditions mexicaines, que ce soit par la danse ou oralement. Lors des pratiques, Nadia s'applique à l'exécution de ses mouvements et avec une intensité similaire à celle manifestée en spectacle. Très concentrée, elle ne parle pratiquement pas à ses compagnons pendant les exercices. Il lui arrive de se tromper, mais elle se reprend et répète le mouvement jusqu'à l'exécution désirée.

4.1.6 Aura (danseuse, environ 30 ans)

Avec un peu plus de 10 ans au sein de México Folklórico, Aura est l'une des plus anciennes du groupe. D'aussi loin qu'elle se souvienne, elle dit avoir toujours dansé. C'est sa mère qui les avait inscrites, sa sœur et elle, aux cours de danse de l'école primaire. Cependant, à l'adolescence, Aura a vécu une période un peu difficile pendant laquelle elle souhaitait seulement voir la télévision. Elle n'aimait pas tout ce qui était relié à un miroir, aux autres ou à elle-même dansant. Ce n'est qu'à sa dernière année d'école préparatoire, à force de voir sa sœur danser avec le groupe México Folklórico, qu'elle s'est ravisée. « Je voyais ma sœur danser, et les pas, et je disais : " Ah, c'est que c'est vraiment beau la musique, et les pas, et les costumes. " C'est comme si je me rappelais lorsque j'y allais, quand j'étais petite ». Enseignante, Aura sent maintenant la responsabilité de devoir transmettre les traditions mexicaines à ses élèves.

Elle se décrit volontiers comme la « *consentida*² » du groupe. En plus de vaquer à quelques tâches pour le groupe et d'occuper parfois certaines fonctions administratives, elle est responsable de la portion « conditionnement physique » des pratiques du groupe, qu'elle assume avec minutie, voire sévérité. Cependant, lorsqu'elle retourne dans son rôle de danseuse, elle est détendue et aime bien rire avec des compagnons. En spectacle, elle brille parmi les autres danseurs. Par la suite, elle aime bien se faire prendre en photo avec son costume.

² NDT : « La préférée »

4.1.7 Paco (danseur, 31 ans)

Après 12 ans au sein de México Folklórico, Paco est l'un des plus anciens du groupe. Il a commencé à danser à 10 ou 11 ans. C'est grâce à sa mère, danseuse de folklore également, qu'il a connu Roberto, le maestro du groupe. Dentiste de profession, il a quitté le groupe quelque temps, trouvant le rythme de pratiques trop lourd. Le regrettant, il a réintégré le groupe, non sans difficultés. En effet, il n'était plus aussi en forme qu'auparavant, surtout en comparaison avec de très jeunes danseurs emplis d'énergie.

Pendant les pratiques, on remarque très tôt qu'il glisse vers un rôle de leader, tantôt en aidant les danseurs en difficulté, tantôt en rappelant certains à l'ordre. Il lui arrive parfois de sortir de ce rôle de responsable et de rire avec des compagnons. En spectacle, on sent qu'il s'amuse sur scène.

4.1.8 Freddy (professeur)

Le *maestro* José Alfredo Ortiz Quiroz (Freddy, qui a tenu à ce que son surnom tienne lieu de pseudonyme), danseur et chorégraphe, est reconnu à Querétaro pour son enseignement en danse folklorique, ses contributions à la recherche sur le folklore et les traditions de l'état de Querétaro, ainsi que pour avoir fondé il y a 40 ans le Ballet Costumbrista de la Faculté des Beaux Arts de l'Université autonome de Querétaro dont il est encore aujourd'hui le directeur.

Nourri d'un intérêt pour la préservation et la promotion des traditions *queretanas*³, Freddy s'est dédié à la danse folklorique mexicaine presque tout au long de sa carrière. Préoccupé par l'effacement des pratiques traditionnelles, il s'est assuré de planter des bases solides partout où il a travaillé afin que son travail se perpétue après son départ. Exigeant envers ses danseurs, il a développé sa propre technique d'enseignement de la danse.

³ NDT : de Querétaro

4.1.9 Maité (professeure)

La *maestra* Maité est la directrice du groupe d'une université de Querétaro. Maité a d'abord fait partie du groupe comme danseuse alors qu'elle était elle-même étudiante à la dite université, puis elle en est devenue la directrice. Titulaire d'un doctorat en administration, elle travaille également à la Commission fédérale d'électricité. Passionnée de danse, elle a une approche différente des autres *maestros* rencontrés. Contrairement à México Folklorico, les danseurs de son groupe n'ont généralement pas beaucoup d'expérience en danse lorsqu'ils intègrent le groupe et n'ont pas à passer d'audition pour y entrer. Maité accepte tous ceux qui sont motivés à danser et intéressés à apprendre. Dans ce processus éducatif, elle tient également à un système de valeurs qu'elle leur inculque : l'honnêteté, la loyauté, l'engagement, la responsabilité, le travail en équipe et le respect.

Autre différence, le groupe se concentre sur les danses vivantes de Querétaro, c'est-à-dire celles qui sont encore aujourd'hui pratiquées de façon traditionnelle par les habitants de l'État de Querétaro. Elle se dit donc investie d'une mission de transmission des traditions *queretanas* et souhaite faire de ses danseurs de meilleures personnes. « Je me préoccupe, mais je m'occupe », traduisant ainsi son implication dans la transmission des traditions. Elle a d'ailleurs récemment entrepris d'enseigner gratuitement aux enfants, afin de créer une relève.

4.1.10 Marcelo (enseignant du Centre d'éducation artistique de Querétaro (CEDART))

Le Centre d'éducation artistique « Ignacio Mariano de las Casas » de Querétaro est une école préparatoire qui offre à ses étudiants un programme développé par l'Institut national des beaux-arts en art et sciences sociales. Ce programme, qui suit les critères établis par le Système éducatif national, permet ainsi à ses étudiants de poursuivre ensuite dans un programme universitaire du domaine artistique ou en sciences sociales. Nous avons eu une courte entrevue avec Marcelo, un enseignant en histoire de la danse au Mexique du CEDART de Querétaro. Bien qu'il n'ait pas fait de recherche à proprement dit sur les pratiques traditionnelles de l'état de Querétaro, il en a fait sur celles de Oaxaca. Par ailleurs, il est en contact constant avec les étudiants du CEDART.

4.1.11 Conin

Conin travaille pour l'organisation Cultures populaires, une branche du Conseil national pour la culture et les arts du Mexique (CONACULTA). Ardent défenseur des cultures populaires et donc, de la danse traditionnelle, il n'est pas un grand fan de la danse folklorique. Il a néanmoins accepté de répondre à nos questions sur la danse folklorique et nous a offert un regard de l'extérieur du milieu de la danse folklorique tout en étant très au fait du milieu culturel traditionnel.

4.2 Observation participante : une position privilégiée

Dans le cadre de notre travail de terrain avec le groupe México Folklórico, nous avons été présente à chacune des pratiques du groupe pendant les deux mois que nous avons passés à Querétaro, en plus d'assister aux répétitions générales et d'accompagner le groupe lors de ses représentations. Ainsi, nous nous rendions au local de pratique les lundis, mercredis et vendredis, de 20 h à 22 h (et parfois davantage). Comme nous l'avons précisé dans le chapitre III, bien que nous ne dansions pas avec le groupe (une débutante n'aurait pu suivre le rythme de ces danseurs semi-professionnels), nous avons été intégrée au groupe et acceptée des danseurs. Nous avons noté que si notre présence était ressentie lors de nos premières pratiques, les danseurs ont fini par la considérer comme faisant partie de l'exercice. Paco a même écrit, suite à notre départ : « Tu nous manqueras dans les pratiques ». Dans les moments précédant les prestations sur scène du groupe, nous avons été étonnée de sentir nous-même une fébrilité et une excitation que nous percevons comme une forme de trac. En immersion totale, il nous est arrivé régulièrement de chanter la musique des danses du groupe et de revoir dans notre tête les chorégraphies que nous connaissions par cœur à force de les avoir vues.

4.2.1 Les pratiques

Comme nous venons de le signaler, les intégrants du groupe pratiquent habituellement trois fois par semaine, deux heures chaque fois, avec discipline et ordre. Le *maestro* est exigeant

envers les danseurs et n'hésite pas à les semoncer au moindre écart de conduite ou encore si un danseur n'exécute pas un mouvement avec l'intensité ou l'exactitude voulues. De façon générale, il règne néanmoins une atmosphère agréable et détendue dans la salle de pratique. Chaque pratique est divisée en deux temps : l'échauffement et la pratique ou l'apprentissage des chorégraphies.

L'échauffement prend une forme différente selon la journée : ballet, danse contemporaine ou conditionnement physique. Ce sont trois danseurs du groupe, ayant respectivement une formation en ballet, en danse contemporaine ou en conditionnement physique, qui en ont la charge. Même si les danseurs du groupe semblent comprendre l'importance de ces exercices complémentaires à leur formation en danse folklorique, il nous semble que plusieurs danseurs y prennent moins de plaisir. Plusieurs se moquent de certains mouvements difficiles, d'autres se découragent et discutent avec leurs compagnons, certains se plaignent de la difficulté d'un mouvement ou de la douleur qu'il entraîne. Les animateurs et le *maestro* doivent intervenir et le silence revient alors.

Pendant l'apprentissage et la pratique des chorégraphies, certains sont sérieux, d'autres font comme si c'était la dernière fois qu'ils exécutaient chaque mouvement. Certains se regardent dans le miroir, répètent sans se lasser. D'autres rient lorsqu'ils ne réussissent pas un mouvement. Entre les exercices demandés et les explications, une minorité se concentre sur l'exécution des mouvements, tandis que la plupart en profite pour discuter.

On devine que, pour faire partie d'une chorégraphie, les danseurs doivent maîtriser le pas. Seuls les meilleurs seront sélectionnés. Par exemple, dans le cas d'une danse de l'État de Campeche⁴, le directeur m'explique que sept couples ont déjà été sélectionnés, mais il lui en manque cinq, pour les douze que requiert la chorégraphie. « C'est une danse difficile, peut-être la plus difficile parce qu'il faut être capable de danser avec le cabaret [sur la tête] et maîtriser le pas », parfois sur un petit bloc de bois. Douze couples se faisaient alors « compétition », dans l'espoir d'obtenir l'une des cinq places restantes.

⁴ Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=84fqHJly5oU>, à 6 minutes 30 secondes, consultée pour la dernière fois le 9 septembre 2013.

Tel que déjà noté dans la présentation des collaborateurs, les plus anciens du groupe ont parfois tendance à vouloir aider lorsque certains éprouvent des difficultés. Ils fournissent trucs ou démonstrations. Il arrive aussi que Paco, doyen et leader du groupe, compte les temps à voix haute pour que tout le monde suive.

4.2.2 Les spectacles

En spectacle, les danseurs sont fiers – la tête haute, le dos droit – et souriants. Dès leur entrée sur scène, on les sent en communication avec le public. Les jeunes hommes de la troupe bombent le torse et les femmes portent le menton bien haut. Le corps entier des danseurs est impliqué dans chaque mouvement, avec à la fois vibration et amplitude, et ce, dans le souci du détail.

Une complicité semble manifeste dans les couples et entre les danseurs⁵. Si chaque individu offre une performance singulière, on sent que le spectacle offert est une œuvre collective.

Leur interprétation théâtrale est juste. Les femmes démontrent force de caractère tout en étant coquettes; les hommes, eux, sont des *caballeros*⁶ et les couples sont amoureux. Le public se laisse emporter par les histoires racontées dans ces chorégraphies. Par exemple, dans le tableau de *La Revolución*⁷, un soldat est mort au combat. Sur scène, les danseurs pleurent sa mort, la « fiancée » éclate en sanglots. Et le public pleure!

De façon générale, le public mexicain est très enthousiaste lorsqu'il assiste aux performances du groupe, y participant en quelque sorte en chantant, en criant et en sifflant.

⁵ Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=2qz9pglQ1n8>, consultée pour la dernière fois le 9 septembre 2013.

⁶ NDT : gentlemen

⁷ Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=PE1uLwdfQuY>, consultée pour la dernière fois le 9 septembre 2013.

4.2.3 Manifestations traditionnelles à Querétaro

En marchant dans le centre historique de Querétaro, il nous arrive de voir des groupes de danse rituelle autochtone de la région performer dans la rue. On les appelle les *concheros*. Parfois, ils ne sont que quelques-uns et à d'autres occasions ils sont très nombreux. Ils portent des costumes flamboyants ornés de plumes et sont accompagnés de joueurs de tambours. Ils prêtent généralement peu d'attention au public qui les regarde. Lorsqu'ils ne sont que quelques-uns, ils dansent habituellement sur la place, près de la statue d'un danseur *conchero chichimeca*⁸. S'ils sont plusieurs groupes, ils occupent la rue complète. Le spectacle nous semble être complètement différent des groupes de danse folklorique en ce sens qu'il n'est justement pas un spectacle. Si nous ressentons malgré tout une certaine aisance émaner de ces danseurs, nous assistons ici à une manifestation rituelle traditionnelle, personnelle à ces individus. Nous nous sentons presque inopportuns. À ce sujet, Aldo nous expliquera que

contrairement à [...] nous et plusieurs groupes de danse [...], eux sont des familles, qui en tant qu'héritiers de leurs ancêtres, s'assument comme les délégués du pouvoir de la culture, de traditions, qui vénèrent ce fait historique, cet événement. Les personnes qui dansent, les *concheros*, qui reproduisent la tradition de *concheros*, ce sont des familles qui vivent dans des quartiers autochtones. [...] Aujourd'hui, si tu demandes aux danseurs pourquoi ils viennent, ils diront qu'ils viennent vénérer leur dieu, la croix.

Les motivations des *concheros*⁹ à danser, à la différence des danseurs folkloriques, sont associées à des croyances, notamment sur les rapports entre les mondes.

4.3 Les dimensions de recherche nourries par les entretiens et les observations

4.3.1 Pratiques traditionnelles et folklore : en quoi sont-ils différents?

Il nous apparaît important de clarifier la définition que les danseurs donnent à l'expression « pratiques traditionnelles » ainsi que leur perception de ces mêmes pratiques puisque nous incluons, au départ, la danse folklorique dans les pratiques traditionnelles.

⁸ Les *chichimecas* sont un peuple autochtone mexicain.

⁹ Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=qUFQ5NmPib4>, consultée pour la dernière fois le 9 septembre 2013.

Pour Aprike, les pratiques traditionnelles incluent d'abord « les danses, les rituels, les traditions comme l'autel des morts, les rituels des indigènes », définition à laquelle elle ajoutera « les manières envers les autres ». Elle associe surtout les pratiques traditionnelles aux pratiques autochtones. « On doit préserver et faire connaître les choses qui se faisaient. [...] Parce qu'enfin, elles furent importantes, elles font partie de notre histoire. [...] Si ça se perd, tu perds aussi, en quelque sorte, ton identité. Tu ne sais plus d'où tu viens ni ce qui s'est passé avec ton histoire. » Ainsi, les pratiques traditionnelles prendraient leur sens pour Aprike dans la compréhension de ses racines et de son identité nationale.

Beto, pour sa part, fait référence à « ce que font les personnes traditionnellement [...] la tradition qui vient du passé ». Ainsi, tout comme pour Aprike, on dénote dans les propos de Beto une référence à ce qui se faisait autrefois. Beto en a une opinion positive : « Les traditions au Mexique sont une chose très jolie. » Il leur attribue une grande importance afin que « ne soient pas oubliés les racines d'un lieu, l'identité que doit avoir le lieu. » Si la beauté des traditions mexicaines revêt son importance pour Beto, le besoin de se rappeler de ses racines semble la clé de la fondation du sentiment identitaire.

Nadia, de son côté, définit les pratiques traditionnelles comme « les mœurs pratiquées par les personnes. [...] Une tradition apporte avec elle un bagage culturel, une partie de l'histoire, parfois des questions liées à la religion. Et une coutume, c'est faire une chose, jour après jour, sans que ce soit forcé. » Encore une fois, on comprend que les éléments historiques sont à la base des pratiques traditionnelles, mais ici elles sont en bonne part englobées dans la notion de religion. « Les traditions que pratiquent les groupes sociaux de diverses parties du pays, à partir du contexte dans lequel ils se trouvent, et l'influence tant culturelle, religieuse et parfois politique qu'ils pratiquent à cet endroit [...] Au Mexique, la question religieuse est parfois très forte. » (Nadia)

Aldo, pour sa part, définit les pratiques traditionnelles comme étant

l'ensemble des valeurs, culture, habitudes, visions, cosmovisions, manières de penser, idiosyncrasie, sentiments qui sont en lien avec le passé d'un peuple, d'une communauté, d'une démarcation territoriale, d'un clan, d'une tribu, d'un groupe ethnique. [...] C'est préserver et reproduire ton histoire à travers une culture vivante.

On se retrouve ici devant une définition plus spécifique, incluant des éléments du quotidien. L'histoire, les assises qu'on y puise comme pour ses conséquences, y est aussi présente, en sus de s'y manifester, comme pour les autres.

Je crois que les traditions sont également naturelles à l'homme parce qu'on ne peut renier son passé. [...] Une tradition signifie sauver ton passé. Sauver ton passé signifie être conscient de ton histoire. Être conscient de ton histoire signifie assumer ton identité. Assumer ton identité signifie [...] savoir qui tu es. (Aldo)

Tout comme Aprike et Beto, Aldo établit un lien entre la connaissance de l'histoire du pays et l'identité. On pourra se demander si la connaissance des faits historiques renforce effectivement le sentiment d'identité nationale.

Aldo fera aussi référence au fait qu'une tradition est une chose qui se transmet et donc se perpétue à travers les générations. « *Le paseo del buey*¹⁰, est toujours pareil. Il se convertit en tradition parce que les enfants le voient et le font », c'est-à-dire par mimétisme, point nodal du développement humain. Pour autant, si la pratique traditionnelle se perpétue auprès des citadins de Querétaro, le sens de ces pratiques se perd parfois au fil des générations et de l'évolution de la vie urbaine. Alors que les *concheros*, les populations autochtones et les populations rurales commémorent par exemple un fait historique religieux, la population urbaine accordera davantage d'importance à la démonstration ou à la pratique en soi qu'au contenu précis de la tradition.

Aujourd'hui, la tradition c'est que les *Queretanos*, les gens qui vivent de l'industrie, les gens qui vivent dans les banlieues, les gens qui vivent au centre historique, qui se dédient au tourisme, au commerce, nous devons y aller. Nous devons. Nous assumons que ce doit être ainsi. Mais nous, [...] nous ne partageons pas le pourquoi de la tradition. La tradition, ce n'est pas le fait que ça se fasse, mais plutôt pourquoi ça se fait. Et pour les danseurs qui sont là, c'est leur tradition. Pour nous, c'est d'aller les voir. Aujourd'hui, c'est la dimension que nous, dans les zones urbaines, donnons à la tradition. (Aldo)

Il semblerait ainsi que le sens original des traditions se soit perdu dans la ville de Querétaro et que les pratiques traditionnelles s'apparentent davantage au spectacle pour la population urbaine. « Dans les villes, oui, je vois que les traditions qui se préservent c'est parce que c'est quelque chose de folklorique, qui donne de la couleur, qui a toujours été comme ça ».

¹⁰ Nous apprendrons que le *Paseo del buey* est une célébration qui se pratique dans une municipalité de l'état de Querétaro depuis 1736, en honneur à la vierge de « El Pueblito ». On fait promener le bœuf dans les rues de la municipalité avant de le sacrifier.

Aldo perçoit une grande « barrière » entre le folklore et les pratiques traditionnelles. Alors que les pratiques traditionnelles seraient davantage « une forme de penser, de sentir, d'appartenir », il renvoie la danse folklorique à une « expression artistique qui conjugue histoire d'un peuple, ses traditions, ses coutumes, mais c'est de l'art [...] En danse folklorique, tu es obligé de transmettre la culture de ce qui est mexicain, mais d'un point de vue artistique ». À ce sujet, Marcelo nous dit qu'en danse folklorique, « on veut seulement un mouvement, une couleur, un rythme. Mais il n'y a rien, réellement, de contexte. » Le *maestro* Freddy abondera en ce sens : « Je suis conscient que ce que nous faisons, c'est de la danse académique, du spectacle [...] je ne l'inclus pas dans le traditionnel parce que le traditionnel est dans son lieu d'origine. » Abril signale même que les danses sont aujourd'hui stylisées afin d'attirer l'attention du public.

La *maestra* Maité, dont le groupe se concentre à présenter les danses vivantes de l'État de Querétaro, est elle aussi consciente des limites de la danse folklorique. Si elle incite ses danseurs à assister et à participer aux célébrations des communautés indigènes de l'État pour « réveiller leur intérêt », elle sait qu'elle ne peut recréer intégralement ces célébrations sur scène. « Une fête qui dure quatre jours, je la représente en huit minutes. » À ce sujet, Nadia explique que dans ces cas, il s'agit d'abrégé la célébration et d'en garder les « meilleurs fragments » et, de cette façon, « tu sauvegardes, tu conserves, et il y a alors au moins un témoignage de ce qui existe. » Ainsi, pour les besoins de la scène, la pratique traditionnelle d'aujourd'hui ou d'autrefois s'en trouve transformée. « C'est inévitable [...] parce que tu dois couper et ça a beaucoup à voir avec le directeur et ce qu'il soit démontrer. Alors, tu tentes de recréer la magie. Mais c'est impossible. La magie est dans le lieu d'origine. » (Maité)

Si la danse folklorique n'est pas toujours une reproduction exacte des pratiques traditionnelles ou encore si elle représente plus ou moins des traditions du passé, quel est son rôle au-delà du divertissement qu'elle apporte? Selon Conin, la danse folklorique « diffuse [...] les danses traditionnelles, folklorisées. » Idem pour Aldo pour qui la danse folklorique est « un moyen de communication pour que nos traditions se fassent connaître d'un public. » Bien plus, par le truchement de la danse folklorique, on « [maintient] en vie ce qu'ont été nos traditions », sans en être une reproduction, mais bien comme une « façon de partager » ce qu'elles ont été à une certaine époque. Aldo insiste sur ce rôle de divulgation de la culture mexicaine qu'a le groupe México Folklórico. La danse folklorique aurait donc

cette double fonction de diffusion et de sauvegarde des traditions présentes et passées, lesquelles seront toutefois transformées aux fins de la scène. Ce matériel, adapté aux exigences actuelles, ouvre en retour la voie à une évocation de la force de la tradition.

4.3.2 Transmission des pratiques traditionnelles

4.3.2.1 Comment s'effectue la transmission et qu'est-ce qui est transmis?

Si la danse folklorique est un vecteur des traditions passées versées au présent, y a-t-il d'autres vecteurs de transmission et, surtout, que transmet-on aux nouvelles générations? Il ressort de nos entrevues que les pratiques traditionnelles sont principalement transmises par la famille et, dans une moindre mesure, dans la société. Pour Beto, ses parents auront été les premiers à lui transmettre leur savoir sur la culture mexicaine, et ce, même s'ils ne pratiquent pas nécessairement toutes les traditions à 100 %. « S'il savent quelque chose, ils me l'expliquent et me parlent de ce dont il s'agit. » Abril, elle, dira de ses parents : « ils t'inculquent la culture et le savoir sur tes origines ». Nadia spécifie que la transmission va de parents à enfants, à l'intérieur du noyau familial. « C'est la raison principale, la plus forte ou la manière dont se transmet la connaissance de la culture et des traditions. » Toujours selon Nadia, les grands-parents joueraient un grand rôle dans la transmission orale des pratiques traditionnelles. Ils seraient « le facteur latent pour continuer à répéter la tradition. Alors, les enfants, à leur tour, la pratiquent. » Aldo va dans le même sens : « elle se transmet [...] de bouche à oreille, de père en fils, par la communication orale, par les histoires de vie racontées. [...] Je crois que c'est la première source de communication pour préserver ».

Au-delà de la transmission orale, le fait d'être témoin des pratiques traditionnelles au quotidien serait aussi un mode de transmission mimétique pour Marcelo et pour Aldo, en exerçant même une certaine pression sociale. « C'est aussi voir les faits [...] tu communique la tradition parce que c'est quelque chose qui est très présent. C'est comme si tu n'avais pas d'autres alternatives que de le faire ». Aura et le *maestro* Freddy évoquent tous les deux « l'héritage culturel » qui se transmet oralement, de génération en génération, mais ils mentionnent également l'influence de la société ou du milieu dans lequel ils se trouvent. Aura compare cet apprentissage à une boule de neige : « Tes parents te

transmettent un peu, la société où tu te trouves te transmet une autre partie et [la boule] devient plus grosse, et alors, peut-être que ceci génère un intérêt en toi. Puis, tu cherches ou tu veux en savoir plus et tu en apprends davantage ». Nadia note que les grands-parents sont souvent à la source de la participation de la famille à une célébration religieuse. Ceci dit, la famille aura souvent des motivations différentes des motivations d'ordre religieux, « parce qu'ils vendent de la nourriture, parce qu'il y a les jeux de la foire, ou les feux d'artifices en soirée ». En ce sens, le *maestro* Freddy et Aldo relèvent que, bien souvent, la pratique traditionnelle sera reproduite, mais ceux qui la pratiquent le font sans trop en connaître la signification et sans se demander quelle est son origine. Mais elle semble leur aller.

Selon Conin, cette façon de transmettre la pratique traditionnelle serait propre aux populations urbaines qui auraient perdu le sens de la communauté et, par conséquent, ne transmettraient plus aux jeunes les connaissances, le respect de la culture et l'importance de sa sauvegarde. Ainsi, si la transmission dans le noyau familial des pratiques traditionnelles est moindre en milieu urbain qu'en milieu rural, Conin, Nadia et Aprike soulignent dès lors l'apport du milieu scolaire en contexte urbain pour la transmission des traditions. En effet, des éléments des pratiques traditionnelles sont intégrés aux programmes des écoles primaires, secondaires et préparatoires et bien souvent, nous dit Nadia, les écoles profitent des fêtes célébrées pour mettre l'accent sur les pratiques traditionnelles. Des concours comme celui du meilleur autel dans le cadre de la Fête des morts ou encore de la meilleure *piñata* à l'approche de Noël, seront parfois même organisés. Par ailleurs, comme nous le ferait observer Aprike, l'histoire du Mexique est bien présente dans les programmes scolaires. De plus, des ateliers de danse folklorique mexicaine, bien que généralement facultatifs, sont offerts dans les écoles primaires et parfois même dans les écoles secondaires et préparatoires, sans compter que la plupart des universités mexicaines ont leur propre troupe de danse folklorique. En somme, outre la famille, le système scolaire mexicain a également un rôle à jouer dans la transmission des pratiques traditionnelles. Tout en étant conscient des aspects positifs de l'intégration d'éléments traditionnels mexicains à l'intérieur du programme scolaire, Conin critique néanmoins l'absence de plusieurs autres éléments, notamment en ce qui a trait à contextualisation des pratiques et à la formation de l'identité régionale et nationale.

Par ailleurs, le gouvernement aiderait également à la transmission des pratiques traditionnelles, en ceci qu'il « faciliterait la mise en œuvre des événements », nous explique

Nadia, en contribuant à la fermeture de certaines rues ou en participant, par exemple, à la conception d'un autel en honneur à un personnage important de l'histoire de Querétaro à l'occasion de la Fête des morts. Ce faisant, le gouvernement réaffirme deux choses selon Nadia : le respect des traditions et l'importance de l'histoire.

Lorsque leur est demandé qu'est-ce qui est transmis, Aprike, Nadia, Beto et Aldo évoquent d'abord l'histoire du Mexique ou le passé et les ancêtres. « Essentiellement, nous est transmis ce que nos ancêtres faisaient, dans le but de connaître davantage notre histoire. [...] Pour comprendre notre histoire, je crois qu'il est nécessaire de penser un peu comme pensaient les ancêtres. » (Beto) Cette empathie rétroactive pourrait contribuer à l'élan pour référer aux traditions. Or, le présent y puise, selon Aldo, « un passé et une culture, une tradition, une idiosyncrasie, des valeurs. Tout ça dépend de ce passé que nous avons. » Nadia explique ce qui est transmis oralement aux enfants à l'école et à la maison : « On leur raconte des histoires, des légendes, des raisons, on leur raconte les tradition telles qu'elles sont ». Pour Aprike et Nadia, il s'agit également de façons de faire comme la « façon de traiter les autres » et de la manière qu'une demoiselle doit se vêtir ou se comporter. Dans la même veine, Aldo soulignera la transmission, en zones rurales, de types de vêtements et accessoires comme le port du sombrero au quotidien; et le *maestro* Freddy énumèrera une série de connaissances comme la danse, le code vestimentaire, la musique, les contes et légendes, les recettes et les remèdes. Aura, elle, pointe davantage les dialectes, valeurs et perceptions que sa famille lui transmet. Par ailleurs, Beto, Nadia et Aprike mentionnent les pratiques traditionnelles entourant les fêtes et commémorations, religieuses ou non, que ce soit la Fête des morts, Noël ou la fête des mères. Si, pour Aprike, la famille ne remplit pas toutes les exigences comme fabriquer un autel en honneur aux défunts à l'occasion de la Fête des morts, elle va voir l'autel du centre de la ville. Il y aura une participation de la famille aux célébrations qui serait aussi une forme de transmission des pratiques traditionnelles.

En somme, ce qui leur est transmis relèverait de l'histoire et des valeurs du Mexique, des pratiques du quotidien ainsi que celles autour des fêtes traditionnelles.

4.3.2.2 Niveau d'intérêt face à la transmission des traditions

Selon nos informateurs, la plupart des jeunes Mexicains seraient aujourd'hui davantage attirés par autre chose que les traditions; ils les mettent de côté pour développer des intérêts différents. Aura y voit une conséquence de la mondialisation et de la modernisation du Mexique :

Je crois qu'avec les technologies, avec les réseaux sociaux, nous devenons davantage sédentaires. La pratique n'est plus la même. Ça les gêne. [...] Arrive un âge où tu peux décider ce que tu veux, ce dont tu as besoin dans cette transmission et ce que tu n'aimes pas, tu ne le fais pas. Alors, les jeunes sont chaque jour moins intéressés par ces pratiques. [...] Leurs intérêts vont vers d'autres types de musique, d'autres types de danse. Plusieurs personnes viennent d'ailleurs, et ils viennent avec d'autres types de pratiques, et de transmission culturelle. Alors, tout ça leur plaît peut-être davantage parce que c'est peut-être moins ennuyant pour eux.

Nadia nuance en expliquant que la société est divisée. D'une part, il y aurait ceux qui sont davantage tournés vers l'avant-garde et ce qui provient de l'étranger, délaissant leur propre culture et traditions pour endosser celles qui sont prédominantes. À titre d'exemple, ce groupe serait plus enclin à célébrer l'Halloween, une tradition anglo-saxonne, qu'à célébrer la Fête des morts, une tradition mexicaine. D'autre part, il y aurait ceux qui sont conservateurs et traditionnalistes, plutôt fermés à ce qui vient de l'extérieur et loin des technologies. Finalement, elle ajoute que seul un fragment des jeunes se trouverait entre les deux, position dans laquelle elle s'inclut. « J'apprends de ce qui est nôtre, de ce qui est mien, j'apprends de ce qui est étranger, mais aussi je demeure en terrain neutre dans lequel je valorise tout et je ne suis pas ni l'un ni dans l'autre. » Elle estime important de s'intéresser à ce qui vient de l'extérieur, sans toutefois oublier ce qui est propre à sa culture. Elle explique ces divergences d'opinion par le contexte dans lequel chacun grandit et l'éducation qui est reçue.

Beto, pour sa part, croit que la plupart des jeunes ne sont pas intéressés par les traditions :

Plusieurs personnes le font soit pour jouer, soit par diversion. Ils ne le font plus parce que ça leur plaît réellement. Ou parce qu'ils savent ce que c'est. Sinon, pour bien paraître, je ne sais pas, devant quelqu'un [...] ici, à l'école, plusieurs le font parce qu'on les oblige en classe et pour les notes. Et non parce qu'ils ont envie d'avoir une tradition.

Par ailleurs, Beto dit avoir même vu des collègues et amis tenter de le décourager d'aller à ses pratiques de danse, qualifiant le tout de « *ridiculeces*¹¹ ». Il croit que « les personnes ressentent une gêne » à pratiquer leurs traditions.

Aldo, qui a lui aussi vécu la « répulsion » des autres vis-à-vis ce qu'il fait en danse folklorique, juge que les jeunes, en quête de différence et de liberté, font tout à l'opposé des traditions. Concernant la danse folklorique, « ils ne l'apprécient ni comme spectacle ni comme culture ». Comme nous l'avons mentionné, tant Aldo que Aura ont traversé une « crise » à l'adolescence face à la pratique de la danse folklorique. « Aujourd'hui [les jeunes] disent non aux traditions » pour se tourner vers les produits qu'apporte la globalisation, pense Aldo. La *maestra* Maité est elle aussi consciente de l'impact de la mondialisation sur l'intérêt des jeunes envers les traditions. Cependant, elle ne baisse pas les bras pour autant : « Les jeunes ont bifurqué, en raison de toute la partie des différentes cultures que représente la globalisation. C'est normal. Qu'il y ait un accès à l'information, c'est normal. Mais nous continuons tous à avoir un sentiment d'identité et de fierté. Il suffit seulement de le réveiller. » À ce sujet, Nadia se demande de quelle façon la culture mexicaine et ses traditions peuvent être transmises aux jeunes de façon didactique, mais aussi pour qu'ils soient intéressés et motivés à les pratiquer. Si des concours existent pour motiver les jeunes à élaborer des autels ou des *piñatas* traditionnels, est-ce suffisant pour ensuite les inciter à s'intéresser davantage aux traditions et à les pratiquer de leur propre chef? Selon les témoignages de Aldo et Nadia, ces concours ont certainement un rôle à jouer dans la mise en contact des jeunes avec les traditions, sans toutefois leur inculquer le sens profond des pratiques. Même au sein du groupe, Nadia mentionne que certains danseurs, surtout les plus jeunes, s'ils aiment danser et monter sur scène, démontrent toutefois peu d'intérêt face à l'origine et à la sémantique des danses. Marcelo nous dit sensiblement la même chose de ses étudiants : « Il y a très peu d'intérêt chez eux de savoir ce qu'ils dansent, pourquoi ils le dansent ».

Par ailleurs, selon Aprike, le coût des activités culturelles serait également un indicateur du niveau de participation des *Queretanos*. Ainsi, l'appui du gouvernement dans certaines activités culturelles liées aux pratiques traditionnelles est, d'après Nadia, « une façon pour les gens de s'y intéresser, d'apprendre. » Nous avons d'ailleurs pu constater que nombreux

¹¹ NDT : choses ridicules

sont les citoyens qui participent à ces activités gratuites. Mais qu'en est-il des manifestations culturelles de rue des groupes autochtones? Les passants démontrent-ils un intérêt pour ces « spectacles » gratuits?

Les gens aiment voir, de temps à autre, une danse traditionnelle, dansée par ses exécutants originaux, même si ce n'est que pour la voir petit moment et s'en retournent ensuite parce que, très souvent, comme ils sont en dehors du contexte et des paramètres culturels, ils la voient plus avec un œil curieux qu'avec un œil intéressé ou en quête d'information. (Marcelo)

Les jeunes Mexicains à Querétaro démontrent donc, de façon générale, peu d'intérêt à ce qu'on leur transmette les pratiques traditionnelles. Et cette indifférence serait principalement due à la mondialisation qui facilite l'accès à l'information et aux différentes cultures, et qui a entraîné d'une part une augmentation de l'utilisation des technologies de communication et visuelles, et d'autre part un mouvement centrifuge. La plus grande accessibilité à l'information se heurterait avec les traditions. « Il y a 10 ans, très peu de jeunes avaient accès à Internet. » (Aldo) Les jeunes occuperaient ainsi leurs temps libres de façon différente, délaissant les traditions. Cependant, ils continuent d'être mis en contact avec les pratiques traditionnelles et, s'ils n'en connaissent pas toujours l'origine, ils y participent souvent, soit par pression sociale de diverses sources ou par divertissement.

4.3.3 Comparaison temporelle : de la période pré-hispanique à aujourd'hui

4.3.3.1 Évolution des pratiques traditionnelles

S'il y a encore aujourd'hui des traditions bien vivantes au Mexique, tous s'accordent pour dire, à l'instar des anthropologues pour lesquels les traditions ne sont pas fixes, que les pratiques traditionnelles évoluent avec le temps et les changements de ce monde.

Parfois, dans la littérature, on voit que la tradition est ce qui conserve. La tradition, on l'associe à la conservation, à ce qui est conservateur, qui n'est pas apte au changement, à ce qui est hermétique aux phénomènes évolutifs. Pour moi, les traditions ont évolué, elles ont changé. Mais oui, il y a un vif désir de préserver les traditions. Pour l'identité peut-être. (Aldo)

Selon Aprike, « par rapport à ce qu'étaient réellement les pratiques traditionnelles, elles sont aujourd'hui modernisées, un peu changées. Ce n'est plus vraiment authentique. Je crois que rien n'est plus authentique parce que chacun transmet et, en transmettant, change une chose ou une autre ». Elle cite en exemple la danse rituelle des *concheros* qui a des racines

préhispaniques et qui a évolué avec le temps : « Je crois que plus personne ne sait exactement comment ils la dansaient. » S'il lui paraît essentiel de préserver et diffuser ce qui se faisait autrefois, elle estime que certaines pratiques comme manger des cœurs humains et effectuer des sacrifices n'ont plus raison d'être dans le monde actuel. Mais elle ne dit mot sur le sens des dites pratiques.

Parmi les pratiques qui ont évolué, qui changent ou qui se perdent selon nos informateurs, notons le respect envers les aînés, les parents et la famille; la façon de se vêtir, notamment dans les communautés autochtones; la Fête des morts; l'ajout de la trompette dans les groupes de mariachis; la transmission des métiers; l'alimentation; les langues autochtones; les célébrations de Noël; et même les tissus et ornements utilisés dans la fabrication des vêtements typiques portés lors de cérémonies auraient changé: « Tous les tissus qu'utilisent les danseurs, les *concheros*, sont originaires de Chine généralement. Ils attendent que se termine le carnaval au Brésil pour qu'ils leur vendent toutes leurs plumes et qu'elles soient alors moins chères. Et on peut dire ainsi d'une quantité de choses, qui vont en évoluant. » (Freddy) Marcelo nous donne également un exemple où il y eu un changement dans le costume traditionnel d'une danse de l'État de Oaxaca. Les danseurs utilisaient, depuis quelques années, des chaussures de sport qui, d'une part, amortissaient les chocs lors des sauts que requiert la danse et, d'autre part, étaient plus économiques qu'une paire de *cacles* ou *guaraches*¹² traditionnels. Il nous explique cependant que, dans un moment de revalorisation des traditions, un jeune homme du groupe a convaincu les autres de revenir au *cacle* : « Ce jeune homme, avec ses connaissances sur la tradition, sur les coutumes, sur la récupération de ce que ça devrait être, a parlé avec eux [...] et a créé une nouvelle conscience. Les gens ont retrouvé leurs *cacles*, du moins dans la version de la danse du village d'où était originaire ce jeune homme. » Dans un autre cas, l'usage d'un bas de coton traditionnel avait été changé pour un collant ou pour des bas de fibres synthétiques.

Finale­ment c'était, d'une part, l'avancement de la technologie et, d'autre part, l'économie qui a demandé, dans cette danse, d'ajuster le costume, sans en perdre l'essence, sans perdre le mouvement, sans perdre le reste du costume [...] Ce sont les ajustements que les gens font. Mais ce sont eux qui les font. Ce ne sont pas les autres. (Marcelo)

La vie moderne est donc parfois responsable de l'évolution de la prestation de certaines pratiques, notamment en raison d'innovations techniques ou pour des raisons économiques. Pour Marcelo, cette évolution des pratiques est normale car « nous ne pouvons pas non plus

¹² Sandales traditionnelles faites de cuir tressé des paysans mexicains.

les traiter comme des pièces de musée. La vie sociale, technologique, il y a chaque jour des choses nouvelles, des matériaux nouveaux qui, eux aussi, s'ajustent. »

En ce sens, Beto croit que l'évolution existe et est normale. Renforcer les racines culturelles demeure néanmoins important afin que l'évolution ne se fasse pas de manière radicale, afin, tout comme l'a mentionné Marcelo, de préserver l'essence :

Nous évoluons avec le temps. Mais il serait également important de les maintenir comme elles devraient être, c'est-à-dire d'avoir les racines cimentées [...] et non les déformer avec le temps. [...] Peut-être que certaines choses peuvent changer légèrement [...] Oui, y mettre des petites choses qui, pour les générations suivantes, sont importantes, [...] qui attireront leur attention [...] sans perdre l'essence de ce que c'est.

Par ailleurs, on le signale, il y aurait une nette différence entre l'évolution des pratiques traditionnelles en milieux ruraux et dans les centres urbains. D'après Marcelo, les pratiques traditionnelles se conserveraient un peu mieux dans les zones où la population est majoritairement autochtone. Dans les zones urbaines, modernes et cosmopolites comme Querétaro, où l'immigration est grande et où la croissance est constante, le contact avec les traditions et coutumes des nouveaux immigrants entraînerait la dilution des pratiques traditionnelles mexicaines. Nadia pense de même :

Il y a des endroits où elles se conservent religieusement. Si la fête doit durer une semaine, elle durera une semaine. Tel quel, du début à la fin, tel que dicté depuis 50 ans ou plus. [...] Il y a des endroits qui se déforment en raison de ces questions voulant que la société doive être à l'avant-garde, qu'elle doive se moderniser. Il est alors parfois très difficile, pour les gens, de continuer à les pratiquer en raison, peut-être, du travail, du fait de devoir être avec les enfants qui sont aujourd'hui plus actifs [...] Alors, dans les lieux extérieurs aux villes, oui elles se conservent assez bien. Mais dans la ville, c'est là où je crois qu'elles se sont accommodées aux nouvelles nécessités des gens.

Elle attribue également la transformation des pratiques traditionnelles à l'accessibilité croissante à l'information et au capitalisme imbriqués dans la globalisation: « la tradition va en se modifiant dû au bombardement d'informations par les médias de communication, des questions de vente de produits. » Nous l'avons mentionné dans la section 4.3.1, Aldo estime que si les pratiques traditionnelles se conservent dans les villes c'est parce qu'elles prennent des allures folkloriques, telle la pratique de la *charrería*, une tradition mexicaine qui s'approche du rodéo. Il nous explique qu'un étudiant universitaire d'une grande ville comme Monterrey peut pratiquer la *charrería* parce que sa famille possède des chevaux par exemple. Cependant, son style de vie ne sera pas celui du *charro* traditionnel. Au quotidien, il ne portera pas les bottes de *charro*, il n'écouterà pas la musique *ranchera* qu'écoutent les *charros*. Il y aurait donc, dans ces cas urbains, une combinaison entre tradition et modernité.

Par ailleurs, la population qui, par un processus de migration de la campagne à la ville, se retrouve à pratiquer un métier propre à la vie urbaine et à être en contact avec son économie, embrasserait également par la force des choses un style de vie citadin. « Oui, dans la ville, les traditions se transforment parce que la vie en ville [...] est chaque fois plus vertigineuse, elle croît, avec plus de développement. Et les gens, ce à quoi ils pensent c'est à *une routine de survivance*, aller au travail, à la maison. » (Aldo, nous soulignons) Pourtant, selon la *maestra* Maité, si la modernité modifie l'environnement, « le sentiment à la *Santísima Cruz de los Milagros* est le même. C'est-à-dire, la raison d'être est un remerciement au saint patron. Ça, ça ne se transforme pas. Ça, même si tu possèdes beaucoup de technologie, ça ne se transforme pas parce que ce sont des sentiments de remerciement. » Mais encore faut-il que les gens se souviennent ou connaissent l'origine de la commémoration, de la fête et prennent plaisir à s'y trouver et à s'y « retrouver ».

Pour Aldo, même si la tradition est moindre qu'en milieux ruraux, elle a toujours une place dans les villes, notamment grâce aux habitants des périphéries. Elle prendrait aussi des dimensions différentes : « Ce qui attire l'attention, ce qui entoure spécifiquement, ce qui fait le spectacle aux fêtes de Noël, ce qui lui donne de la couleur, ce qui anime l'événement et ce qui se fait comme phénomène artistique ». Les pratiques traditionnelles comme celle du défilé des chars bibliques, le 24 décembre à Querétaro, seraient connotées moins religieusement que socialement :

Je les vois comme de simples célébrations, comme si les traditions étaient toutes sporadiques, qui viennent combler des dates, des événements, des commémorations [...] Les traditions sont passées d'être quelque chose propre à la nature de l'être vivant à une forme de vivre des habitants à être [...] un spectacle, une offre touristique, une offre qui oui, se reproduit pour ne pas effacer notre racine mais qui, en fin de compte, ne remplit pas la fonction propre d'une tradition [...] Parce que la tradition c'est une forme de penser, de sentir, d'appartenir (Aldo)

D'après Conin, si les pratiques traditionnelles sont encore présentes sous certaines formes en milieu urbain, elles ont pratiquement disparu de leur contexte « naturel ». Aldo dira même des pratiques qu'elles « ne sont plus propres aux habitants qui la reproduisent ». Conin pense que le fait qu'elles soient maintenant présentes dans le contexte académique, sous forme de concours notamment, aurait achevé la pratique en contexte naturel, en famille, à la maison, comme si cette séparation avait « autonomisé » la pratique :

Ces concours institutionnels ont fini par poignarder une quasi-morte Fête des morts. [...] Ils l'ont fait ressortir, ils l'ont sortie en termes institutionnels, mais en termes de lui donner un ultime coup de poignard comme on le fait pour achever les taureaux. Et elle était pratiquement morte, de mon point de vue. Et pas parce que ça a été fait intentionnellement, mais ça s'est fait ainsi.

Le *maestro* Freddy se fait un peu moins catégorique :

L'évolution de la pratique traditionnelle se fait parce que la culture change. La culture, dans tous ses aspects dans le monde, n'est pas statique. Elle doit évoluer. Mais elle doit aussi faire des adéquations. Et ces adéquations sont logiques. Le *guarache* s'est déjà converti en chaussures de sport. Plusieurs [...] des groupes ethniques n'utilisent plus leurs vêtements traditionnels au quotidien. Mais oui, il est important que ça continue à se faire, [...] même si ce n'est que pour les fêtes ou cérémonies pour les rituels, dans lesquels ils utilisent ces éléments vestimentaires.

Ainsi, pour le *maestro* Freddy, même si les pratiques ne se manifestent que lors de fêtes ou cérémonies – et prenant du coup un caractère plus « solennel » et plus autonome aussi – elles revêtent néanmoins une importance pour la sauvegarde de la tradition, une tradition dont certains aspects auront évolué avec les années.

Il ne se fait cependant pas d'illusions et ne donne pas beaucoup d'années aux groupes de danse folklorique mexicains. Il est d'autre part conscient que la danse folklorique n'est pas fidèle à ce qu'étaient les pratiques traditionnelles d'autrefois. « Crois-tu qu'à l'époque de la révolution, ils avaient de l'argent pour faire une jupe de 15 ou 20 mètres? [...] La seule chose que nous faisons, c'est de mettre plus de jupes, plus de couleurs, plus de chignons et plus de vitesse dans les danses. En faisant ainsi, nous perdons l'essence traditionnelle des mœurs. » Si Aprike admet que les danses folkloriques soient modifiées, elle pense qu'un peu de stylisation pour le spectacle ne peut faire de tort : « Tu dois faire quelque chose de stylisé, tout en ne détruisant pas ce qui réellement de l'ordre du traditionnel. Peut-être oui, lui changer quelques petites choses pour que ça attire l'attention et que ta danse soit plus moderne. Mais sans la changer complètement. » Elle donne en exemple la chorégraphie du *jarabe tapatío* et des danses de Jalisco du Ballet folklorique du Mexique de Amalia Hernández dans laquelle tant les costumes que les pas ont été modifiés¹³. Comme plusieurs danseurs du groupe México Folklórico, elle n'est pas d'accord avec ces changements drastiques, conçus spécifiquement pour le spectacle. Paco nous explique que même dans le monde de la danse folklorique, il existe des *maestros* qui sont très « traditionnalistes » et d'autres qui le sont moins. Ainsi, des danses qui, en théorie, ne devraient pas être modifiées selon des principes traditionnalistes, le sont par certains chorégraphes, professeurs et directeurs voulant innover. Puis, si un *maestro* décide de chorégraphier la danse d'une telle façon, il est possible que d'autres groupes, trouvant l'exécution innovatrice, l'adoptent. Ce

¹³ Voir la vidéo du *jarabe tapatío* et des danses de Jalisco du Ballet folklorique Amalia Hernández : https://www.youtube.com/watch?v=B1esZ_2CE9E, et celle du groupe México Folklórico : <http://www.youtube.com/watch?v=OOorMYPUIjE>, consultées pour la dernière fois le 9 septembre 2013

que Marcelo reproche à ces danses folkloriques « stylisées » par rapport aux danses traditionnelles vivantes, c'est le manque de mise en contexte dans la présentation de la danse : « On pourrait dire, à voir cette danse, qu'on n'a pas la moindre idée de quand elle a été dansée, quelle classe sociale a pu la danser ou l'exécuter. »

Les pratiques traditionnelles évoluent, mais ce qui peut heurter n'est pas tant l'évolution en soi que la rapidité avec laquelle les changements se font depuis quelques années. Conin avait autrefois une vision plutôt négative face à certains changements. C'est suite à un forum que sa perception de l'évolution a changé. Il nous explique que le rythme de certaines chansons par exemple, « s'est modifié au cours de l'histoire, depuis que les Européens, avec les Espagnols, ont amené des rythmes. » Il précise cependant que les modifications se sont faites lentement, alors qu'elles sont aujourd'hui plus marquées. Pour autant, un peu comme le mentionnait le *maestro* Freddy, Conin croit que ces nouvelles façons de présenter des éléments de ce qui était la tradition, et même les formes commerciales de pratiques traditionnelles sont des façons de préserver les traditions, voire d'affirmer son identité culturelle. « Bien qu'elle soit maintenant à l'intérieur de tout ce système de communication massive, c'est une forme sous laquelle elle a pu préserver les formats traditionnels du Mexique. Se modifier, se préserver, s'autoaffirmer dans de grands secteurs de la population. »

4.3.3.2 Les savoirs sur l'origine des danses : un apprentissage non unanime

La plupart de nos informateurs ont une connaissance historique plus ou moins développée des soubassements des danses qu'ils pratiquent. Ils nous ont d'ailleurs expliqué l'origine et l'objectif de certaines danses, notamment les danses autochtones. Pour Aldo, le groupe México Folklórico se soucie de l'origine des danses : « Nous cherchons à connaître l'histoire de la musique, du costume, des villages où avaient lieu ces danses. » Aussi, le *maestro* prend-il le temps d'enseigner l'origine des danses et d'expliquer des éléments comme qui les dansaient, à quelle époque, dans quelle circonstance et dans quel lieu, ou encore la signification des mouvements, afin que l'interprétation scénique des danseurs soit en accord avec l'esprit de la danse. Nous avons d'ailleurs observé la mise en scène « théâtrale » de plusieurs chorégraphies du groupe, notamment celle de la Révolution dans laquelle meurt

un soldat. La danse de la *culebra*¹⁴, où les danseurs font preuve d'une grande vigueur et amplitude dans leurs mouvements, est également un bon exemple de l'impact de la contextualisation narrative sur l'interprétation des danseurs : « La *culebra* symbolise en quelque sorte le serpentement de l'animal. Et le sombrero : chercher l'animal pour le tuer. » (Paco) L'intensité du mouvement masculin du groupe lorsqu'il frappe son sombrero contre le sol représente bien cette chasse à l'animal.

Ceux qui ont fait l'école préparatoire au CEDART ont aussi reçu un enseignement en histoire des danses au Mexique. Et les plus jeunes du groupe apprennent également de leurs aînés : « Les plus vieux en savent beaucoup plus parce qu'ils sont dans le groupe depuis des années. Alors, j'apprends également d'eux et sinon, du *maestro*. [...] Et moi aussi, j'en ai encore beaucoup à apprendre. Je ne sais pas tout, mais oui, j'ai beaucoup étudié. » (Nadia) Ils sont donc conscients de leurs lacunes. Il est d'ailleurs arrivé qu'ils ne soient pas capables de nous expliquer pourquoi les danseurs devaient utiliser des objets spécifiques dans certaines danses : « En vérité, je ne sais pas pourquoi ça se dansait ainsi, avec des machettes et des bouteilles sur la tête et des choses comme ça. » (Beto) Il y a donc méconnaissance plus ou moins partielle des motifs. « Il y a des choses que tu connais et que tu ne peux pas comprendre, peut-être parce que ce sont des choses tant arriérées, tant traditionnelles qu'elles se sont déjà perdues. On ne connaît pas le vrai motif de cette danse. Mais toi, tu la dances et tu apprends à transmettre. » (Paco) Nadia estime important de comprendre ce qu'elle interprète, justement pour un enjeu de transmission :

Ce n'est pas seulement être sur scène avec un joli costume. Non. Tu dois savoir pourquoi tu es en train de le faire et pour quelle raison, ce qu'il y a derrière ça. Et non de faire partie de ces nombreux danseurs qui sont, peut-être, extraordinaires. Oui, ils sont agiles et démontrent une habileté à danser. Mais ils sont des têtes folles parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils dansent.

Selon Conin, rares sont les danseurs folkloriques qui ont des connaissances historiques sur les danses ou même un intérêt à en connaître l'origine : « Et tu leur demandes et ils connaissent le pas et le costume. Mais si tu pousses le questionnement plus loin, difficilement. Si tu leur poses cette question de la différence entre la danse traditionnelle et la danse folklorique, tu te rends compte qu'ils n'ont pas beaucoup fait de recherche. » Marcelo mentionne, pour sa part, que dans les groupes de folklore, « il leur manque de toute évidence plusieurs éléments pour contextualiser [...] historiquement et socialement ce qu'ils

¹⁴ Voir la vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=OOorMYPUIE>, à partir de 2 minutes et 30 secondes, consultée pour la dernière fois le 9 septembre.

dansent. Et ceci me semble être un inconvénient parce que leur interprétation est alors incomplète. » Pour la *maestra* Maité, il est indispensable que ses danseurs connaissent l'origine des danses. En plus de leur donner un enseignement verbal, elle les incite à participer aux fêtes traditionnelles liées à leurs danses : « Il est important qu'ils aillent à la fête et qu'ils la vivent ». Les danseurs de México Folklórico perçoivent que ce ne sont pas tous les *maestros* des groupes de danse folklorique qui valorisent cet apprentissage historique et que ce ne sont pas tous les danseurs qui s'en préoccupent. Aldo attribue ce manque d'enseignement et de curiosité à une particularité de la culture mexicaine :

Il m'est arrivé de voir d'autres groupes de danse folklorique qui n'arrivent pas à dimensionner ce qu'est la danse folklorique. [...] C'est la responsabilité de la source d'enseignement où ils l'apprennent. Je veux dire, s'il y a des groupes de danse folklorique qui ne perçoivent pas la danse comme nous la voyons ou comme nous la vivons [...] Je ne sais pas si le groupe sera mauvais, mais ils ne sont probablement pas intéressés par la recherche, ils ne se préoccupent pas de se demander le pourquoi. Ça, c'est quelque chose de culturel. Au Mexique, il est récurrent que le Mexicain ne se demande pas pourquoi il fait les choses.

Ainsi, s'ils ne connaissent pas nécessairement tout de l'origine des danses qu'ils pratiquent, ils en valorisent néanmoins l'apprentissage, ne serait-ce que comme des traces du passé.

4.3.3.3 La pratique de la danse : traditionnelle hier, folklorique aujourd'hui

Lorsque leur a été demandé s'ils pensaient danser pour les mêmes raisons que le faisaient les Mexicains d'autrefois, tous ont répondu par la négative. « Non, parce qu'eux dansaient pour appeler la pluie, pour avoir des terres fertiles, pour honorer leurs dieux et tout ça. Enfin nous, moi, je considère que je danse parce que j'aime ça; c'est quelque chose que j'aime transmettre aux gens. Et non pour qu'il pleuve » (Aprike). Aura est tout aussi catégorique : « Aujourd'hui, nous dansons pour transmettre ce que eux faisaient ». Aprike précise que « ce n'est pas la tradition ou les choses exactement comme ils les faisaient auparavant, elles sont stylisées ». Pour la *maestra* Maité dont le groupe présente des danses vivantes, on sait que ses danseurs représentent une fête qui est raccourcie pour n'en montrer que quelques extraits en spectacle. Sont-ils, du coup, sur une longueur d'onde semblable à celle des danseurs autochtones? « Il y en a quelques-uns qui, oui, parviennent à sentir. » (Maité)

Les motifs des danseurs folkloriques d'aujourd'hui sont donc différents des motifs des danseurs traditionnels d'autrefois : les premiers dansant pour transmettre un héritage passé ou un extrait de l'histoire, pour présenter un art stylisé aux fins de spectacle, pour le plaisir

pur de la danse, les autres dansant par croyance à la puissance des croyances, mais sans doute aussi par plaisir en soi ainsi que celui d'appartenir à ce monde identitaire.

4.3.4 Pratiques traditionnelles autres que la danse : de l'histoire et de la beauté à préserver

Outre la danse, d'autres pratiques traditionnelles revêtent de l'importance aux yeux de nos informateurs. Cependant, même reconnues, ces pratiques ne font pas nécessairement partie de leur quotidien, notamment en raison de leur rythme de vie accéléré :

Pour moi, oui, elles sont importantes. Je dois confesser que je ne les pratique pas toutes. Parfois, pour cette question qu'avec l'université, je suis quelquefois très occupée avec des choses, la danse, etc. Alors, je n'ai pas le temps d'aller à toutes les activités qu'il y a au centre ou pour aller aux conventions ou pour monter un autel des morts. (Nadia)

Aprike, elle, considère que pour son futur métier d'enseignante, la connaissance des pratiques traditionnelles prend une grande importance. Beto évoque d'ailleurs que le fait que la tradition leur ait été inculquée dès un très jeune âge aurait possiblement un effet sur la sauvegarde des pratiques. Selon Conin, même si la transmission se fait inconsciemment, les parties « jolies » de la culture mexicaine, surtout autochtones, demeurent attirantes pour le Mexicain. Il considère ce « goût pour ce qui leur est propre » important, même si cela ne touche qu'une partie, la « plus jolie », des pratiques traditionnelles, à savoir certains produits issus de l'artisanat autochtone : « ce n'est pas [la forme] idéale mais finalement, c'est une manière de s'approcher de la culture traditionnelle comme partie de l'identité. »

Par ailleurs, pour démontrer l'importance des pratiques traditionnelles, nos informateurs illustrent souvent leurs propos d'exemples qui ne les incluent pas directement, faisant généralement référence aux savoir-faire de personnes âgées :

Si on ne les pratique pas, s'il n'y avait pas de gens qui les pratiquaient et qui les transmettaient, elles se perdraient, nous ne les aurions pas. Ici, à Querétaro, il y a un monsieur qui est le seul à jouer [la musique] d'une danse, un aveugle, le seul. Lorsqu'il mourra, ce sera perdu parce que personne ne sait le faire. À moins que nous sachions. Il y a une dame [...] elle faisait les *quexquémittl*¹⁵. [...] Dès l'instant où elle est morte, une certaine essence s'est perdue. [...] Si ce n'est pas transmis, s'il n'y a pas d'intérêt, ça se perd. C'est très triste. Maintenant que je me mets à y penser, c'est très triste. » (Aura)

¹⁵ Le *quexquémittl* est une pièce de vêtement traditionnelle autochtone pour femmes qui prend la forme d'un court poncho brodé.

Si elle ne les pratique pas toutes, Nadia juge cependant qu'il est important de connaître l'histoire et la richesse culturelle de son pays parce qu'elle a le sentiment que c'est ce qui l'identifie :

Le Mexique se base sur chaque individu qui le compose. Alors, le Mexique, je le vois en moi. Je reflète ce qu'est le Mexique à partir de ce que je sais et de ce que je fais. Donc pour moi, comme personne, comme Mexicaine, elles me sont très importantes et j'aime connaître toutes ces traditions, connaître mes origines. [...] Être dans ce contexte, dans ce pays, être en train d'apprendre, me nourrir de tout ce qui m'entoure. C'est très important pour moi parce que c'est ce qui m'identifie, c'est ce dans quoi je me trouve en ce moment. Je crois que c'est la pièce maîtresse de la formation de qui je suis moi, d'où je viens et ce que je reflète aux autres.

La danse folklorique est elle-même accompagnée d'autres pratiques traditionnelles comme la musique, le chant, les objets (plateau, bouteille, machette, etc.), les coiffures ou encore la religion. La religion peut être représentée par la danse, dans le cas d'une vénération à un dieu comme on le voit dans les danses d'origine autochtone ou encore lorsque la danse représente un mariage par exemple, comme l'expliquent Beto et Nadia. Pour Nadia, « les traditions, c'est la base de la danse » et il est donc normal que d'autres pratiques soient visibles autour de la danse folklorique : « souvent, la danse est [l'une de] deux choses : ou cette tradition se pratiquait autrefois ou c'est une invention pour refléter cette tradition. Donc, les traditions sont liées à la danse. [...] Cependant, ce ne sont pas forcément toutes les traditions qui ont besoin de la danse pour être pratiquées. »

Une tradition qui semble toutefois marquer les danseurs est celle des costumes. Chaque danse représente un endroit et chaque endroit, région du Mexique, a son propre costume traditionnel : « Le costume d'un lieu s'est fait d'une telle façon parce que c'est ainsi qu'il se faisait de génération en génération. » (Aura) Mais le code est encore plus précis :

Parce que chaque ruban qu'arbore un costume a sa signification. Parce que la petite fleur, si elle va du côté droit ça signifie une chose et si elle va du côté gauche, ça signifie autre chose. Si j'utilise un *petob*¹⁶ avec une rayure différente, ça veut dire autre chose. Si j'utilise un éventail ... Ce sont donc des éléments qui accompagnent la danse et qui sont importants. Ils font partie de la transmission des traditions. (Aura)

Par ailleurs, pour certains danseurs, le costume se révèle dans la « *caracterización* », selon d'abord Aprike, puis Aura. Cette dernière est assez explicite sur le rôle que joue le costume et du maquillage dans la personnification de personnages : « Moi, à partir du moment où je me maquille, je me sens autre. [...] Je ne me vois plus pareille comme je suis. On a l'air

¹⁶ Le *petob* est une coiffe traditionnelle de la femme autochtone de la région de la Huasteca, faite de fils de laine tressés.

super différentes et je me sens différente. Je vais danser. [...] Je me sens en possession d'un élément qui est important pour projeter. »

Beto, lui, établit comme Nadia un lien entre pratiques traditionnelles et sentiment d'identité nationale. Ainsi, lorsqu'il porte un costume traditionnel, il dit se sentir fier d'être Mexicain : « Je me sens avec mon identité, comme faisant partie du pays. Oui, je me sens Mexicain! Ce n'est pas que je me sente plus Mexicain, mais plutôt que je me sens fier de mes racines. Je n'ai pas honte d'où je viens, de qui je suis, de ce que j'ai. » Pour Beto, les costumes traditionnels sont magnifiques et il apprécie voir des Mexicains toujours en porter certains. Cependant, dans son quotidien, Beto porte des vêtements urbains, arbore quelques *piercings* et s'intéresse à la mode. Par ailleurs, outre la danse folklorique, Beto participe à des concours de pratiques traditionnelles comme celui de la *piñata*, à des *pastorelas*¹⁷ à l'approche de Noël et joue du tambourin dans une *estudiantina*¹⁸. On comprend donc que Beto, comme ses compagnons danseurs, combine sans trop de problèmes mode de vie urbain et pratiques traditionnelles.

* * *

Maintenant que nous sommes plus au fait de ce que nos interlocuteurs pensent des pratiques comme telles et de leurs significations culturelles, nous pourrions pour le chapitre qui suit nous attarder à l'**expérience** de la danse, bien sûr toujours en contexte métissé entre tradition et contemporanéité, contexte contribuant aussi à ce vécu «rencontré» dans les expériences individuelles. Nous nous pencherons également sur la perception que nos informateurs ont de la mondialisation, en soi et en lien avec la danse.

¹⁷ Au Mexique, les *pastorelas* sont de courtes œuvres théâtrales présentant la Nativité.

¹⁸ Une *estudiantina* est un groupe de musique traditionnel composé d'étudiants costumés qui chantent, accompagnés de quelques instruments seulement.

CHAPITRE V

ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ ACTUELLE, EXPÉRIENCES ET PERCEPTIONS DE JEUNES DANSEURS FOLKLORIQUES

Danzar es sentir, sentir es sufrir,
sufrir es amar; Usted ama,
sufre y siente. ¡Usted danza!

Isadora Duncan

5.1 Pratiques traditionnelles et danse pour le répondant : une expérience de plaisir partagé

5.1.1 Pratiques traditionnelles au quotidien : vécues mais non intégrées comme part de la tradition

Comme on le sait, la pratique traditionnelle prendrait davantage des allures de folklore dans le quotidien de la population urbaine de Querétaro et, plus particulièrement, des jeunes danseurs du groupe México Folklórico. La plupart des danseurs interrogés associent leur usage personnel de pratiques traditionnelles à des festivités, célébrations, événements spéciaux ou encore aux concours organisés par leur institution scolaire. Beto nous explique, par exemple, qu'il a appris à faire des piñatas avec sa famille à l'occasion des festivités entourant Noël : « On faisaient des *posadas*¹ et dans la *posada*, on rompait la piñata que nous avions faite. »

Néanmoins, certains comme Arike disent s'ennuyer notamment de la cuisine mexicaine lorsque le groupe est en tournée à l'étranger, soulignant la singularité de la gastronomie mexicaine, « parce que la gastronomie mexicaine est très caractéristique. Et tu ne trouves rien de similaire nulle part ailleurs. » On constate l'importance de la gastronomie mexicaine, considérée alors comme une pratique traditionnelle. En effet, si nous avons observé

¹ Au Mexique, les *posadas* sont une célébration d'origine religieuse qui a lieu dans les maisons, du 16 au 24 décembre.

quelques nouvelles tendances dans l'alimentation des jeunes Mexicains comme celles de manger davantage de fruits et légumes et moins de friture, d'autres habitudes tels les plats typiques, le *chile* et la nourriture de rue comme les *tacos*, *gorditas* et *tamales*, pour ne nommer que celles-là, demeurent des incontournables de la culture mexicaine au quotidien dans les milieux urbains. Selon Conin, ces pratiques feraient fi des classes sociales et des différences générationnelles : « On peut être très cultivés ou intellectuels, mais on sort et on va manger un plat de *birria*² [...] Et cette partie de la culture mexicaine, la population urbaine, les jeunes, ils la consomment. »

Certains de nos répondants danseurs font usage de pratiques traditionnelles dans leur quotidien, mais ne les associent pas à leur définition de pratique traditionnelle. Ces pratiques, parce que quotidiennes et souvent intégrées dans une routine, sont en quelque sorte imperceptibles. Le *maestro* Freddy, lui, en est conscient : « À Querétaro, au Mexique, il y a plein de coutumes et traditions. Et on ne s'en rend pas compte jusqu'à ce qu'on nous le dise. Personne ne sait ce qu'il a jusqu'à ce qu'il le voit perdu. » Pour ces danseurs, les pratiques traditionnelles sont néanmoins importantes. Elles leur apportent un sentiment d'inclusion nationale. « Ça me fait sentir que je fais partie du Mexique. Ça enrichit, ça renforce mon sentiment d'être Mexicaine », nous dira notamment Nadia à propos du port des costumes traditionnels. Les pratiques traditionnelles nourrissent leur sentiment identitaire culturel : « Si on ne connaissait pas notre histoire, on ne sentirait rien lorsqu'on chante une chanson d'un pays » (Aprike).

5.1.2 Vers une définition du concept de la danse

Pour nos informateurs, la danse représente bien davantage qu'une série de pas. Elle est d'abord et avant tout associée au corps : « La danse est essentiellement corps. Je ne l'affirme pas de façon restreinte parce que c'est beaucoup plus de choses encore, mais l'instrument principal, c'est ton corps. » (Aldo) Certains danseurs voient dans la pratique de la danse une exploration entière du corps et de ses muscles. Cependant, au-delà du côté mécanique de la danse, tous s'entendent pour dire qu'elle est un mode d'expression, « une expression avec le corps, un mouvement, une transmission d'émotions », pour utiliser les

² NDT : Chevreau cuit au barbecue

mots d'Aprike. De la même façon, danser signifie « stimuler ton corps pour transmettre des émotions » pour Aldo et « communiquer aux autres ce que je sens, que ce soit une émotion, un sentiment » pour Nadia. Toujours selon cette dernière, la danse « est une forme d'expression, peut-être l'une des plus dynamiques, parfois pas tellement, et complexe. Parce que ce n'est pas la même chose de le parler que de l'exprimer avec le corps et que les autres comprennent ce qui se passe. » Pour la *maestra* Maité, la danse est « l'expression de l'âme ». Aura et Paco, pour leur part, parleront de la danse comme d'un langage corporel.

Par ailleurs, au-delà d'une expression des émotions, la danse transmet un message, une histoire portée, oui, par les mouvements, mais aussi par le jeu des danseurs, comme nous l'explique Paco : « Dans nos danses, dans plusieurs États et quelques-uns en particulier, tu les écoutes ou les vois, et il y a toujours une histoire. » C'est pourquoi, pour Aprike, la danse c'est également « prendre un rôle qui, peut-être, n'est pas le tien, mais le faire bien afin que ça n'est pas l'air faux ». Aldo nous explique : « C'est comme au théâtre quand tu te mets un masque. [...] Tu personnifies quelque chose que tu n'es pas mais que tu aimerais être ou tu fais ressortir ce que tu es en réalité. » Ainsi, les danseurs personnifieraient ce que les Mexicains étaient autrefois, mais aussi ce qu'ils sont aujourd'hui, collectivement et individuellement. Il ajoute : « Je t'ai déjà parlé de ma conception du folklore comme un art. Quand on fait de l'art, ce qu'on recherche c'est de nourrir ce qu'on a dans sa propre personne, en faisant ce qu'on sait faire. » Ils se sentent donc « plus » que leur propre personne. La danse leur permettrait du coup de « transcender » leur ego en les faisant se relier à des univers mentaux qu'ils ne rencontrent pas empiriquement et dans leur quotidien, étant plus marqués par la surmodernité.

Plus particulièrement, la danse folklorique mexicaine, comme nous l'avons mentionné précédemment, c'est l'expression d'une culture passée et présente pour les danseurs du groupe. D'après Aldo, on retrouve dans la danse folklorique « tout un ensemble de valeurs, croyances et conduites qui se cachent derrière la danse. » Cependant, si la danse folklorique est porteuse d'un message, elle tient d'abord lieu d'une expression artistique. Le maestro Freddy nous dira que pour lui, « la danse est parmi les arts les plus anciens. L'homme, avant d'avoir la nécessité de parler, a senti la nécessité de danser. »

D'autre part, la danse est une discipline comme le décrit Conin : « Elle implique une rigueur, elle implique une discipline en collectif. Et tout ça, ce sont des éléments fondamentaux pour la formation d'une personne. » Paco ajoute que la danse « t'enrichit en ce qui a trait aux valeurs ». Et elle devient même un mode de vie pour les danseurs qui, à force de pratiquer et de se présenter en spectacle, n'ont que peu de temps pour faire autre chose et cette discipline de vie affecte également leur entourage, leur famille, qui ajustent parfois leurs horaires en fonction de la danse :

[La danse est] mon style de vie. En effet, ce n'est pas seulement étudier, faire des devoirs et travailler. Non. À présent, la danse est incluse. Et même pour mes parents parce que lorsqu'ils veulent partir en vacances, [...] je ne peux pas partir. Alors, ils doivent tous rester, pour toute ma famille. Parce que ça fait partie de moi et ça fait partie d'une discipline que je suis. (Aprike)

En somme, la danse serait un art à la fois esthétique, condensateur, exprimant des symboles collectifs et permettant aux danseurs de se relier entre eux de manière coordonnée.

5.1.3 La pratique de la danse folklorique : le premier contact

Tel que souligné dans leurs portraits, tous nos informateurs danseurs ont commencé à pratiquer la danse folklorique à un très jeune âge, soit entre 5 et 11 ans, et généralement parce que leurs parents les avaient inscrits aux cours de danse folklorique de l'école primaire qu'ils fréquentaient. Aura : « J'ai toujours dansé, depuis toute petite. À l'école primaire, ma mère nous mettait aux cours de danse ». Nous savons que Aldo, de son côté, s'est d'abord senti obligé, par son père, à danser :

Ma première expérience fut à cinq ans parce que mon père m'y a motivé, m'a poussé, il m'a presque obligé à danser un [...] *huapango huasteco*. [...] Mes parents sont de la montagne et dans leur village natal, c'était coutume. [...] Je ne voulais pas le faire. Je suis né ici et je ne voulais pas le faire. Pour moi, c'était quelque chose d'inconnu. Je l'ai fait et je peux te dire que c'était obligé. C'est peut-être seulement à huit ans que j'ai développé un goût propre pour le faire.

Selon Aldo, cette influence parentale est à l'origine de l'intérêt que les danseurs ont aujourd'hui, alors qu'ils sont maintenant des adolescents et de jeunes adultes, pour la danse folklorique :

Le 100 % de ceux qui dansent ici, nous dansons parce qu'un jour, nos parents nous ont amenés danser là où ils nous ont inscrit dans un cours, à la petite école, comme ils te mettent au ballet ou à des cours de piano. C'est pour ça que nous sommes là. Nous avons eu un processus d'apprentissage qui a renforcé, peut-être, cet intérêt pour ce qui est mexicain.

Si l'influence des parents est déterminante, dans certains cas, la fratrie a également joué un rôle dans la naissance d'un intérêt pour la danse folklorique chez nos danseurs, comme en témoigne Beto : « Quand j'étais petit, ma grande sœur dansait le folklore. Alors, elle dansait et j'aimais beaucoup regarder, et regarder les costumes qu'ils utilisaient et tout le reste. Ainsi, depuis tout petit, j'allais avec elle aux pratiques. J'y dansais, c'est-à-dire moi seul parce qu'eux étaient très grands et moi très petit. » Ainsi, le premier contact a presque toujours été stimulé par l'entourage des danseurs.

Nous estimons cependant que si l'influence des parents a permis aux jeunes de se rapprocher de la danse folklorique, il y a aujourd'hui un sentiment plus profond qui les anime, associé notamment à l'amour de la danse comme nous le verrons ci-contre. D'après Conin, si ces sentiments naissent tôt chez les danseurs, cela facilitera leur implication future : « C'est l'amour au premier moment qui est fondamental pour impliquer un jeune dans une expression artistique. »

5.1.4 Motivations actuelles : entre art, folklore et expériences personnelles

Plus en contact avec les nouvelles technologies et le reste du monde, les jeunes Mexicains ont des intérêts de plus en plus diversifiés. Cependant, nous l'avons expliqué dans la section précédente, ils ont tous été mis en contact, un jour ou l'autre, avec les danses traditionnelles et folkloriques mexicaines, de façon active ou passive. Parfois obligés par leurs parents à danser, arrive un moment où les enfants mexicains deviennent libres de continuer à danser leur folklore ou d'arrêter. Qu'est-ce qui motive un adolescent ou un jeune adulte, dans le contexte actuel, à continuer à danser la danse folklorique mexicaine?

Il existe diverses motivations. Il y a ceux qui veulent étudier la danse professionnellement. Il y a ceux qui veulent la connaître depuis sa racine. Mais il y a ceux qui la prennent comme distraction ou divertissement. Il y en d'autres qui la prennent comme échappatoire, comme exercice physique et pour "sortir de chez moi". Et s'ils m'offrent d'aller ici et là, encore plus! » Il y a d'autres aspects motivationnels [...] comme dans tout, il y aura de tout. (Freddy)

Les propos du *maestro* Freddy illustrent bien la diversité des motivations actuelles des jeunes du groupe México Folklórico. Néanmoins, leur amour commun pour la danse, folklorique mexicaine ou la danse en général, nous incite à penser que leur motivation principale repose sur le caractère artistique de la pratique. « Chacun de nous qui sommes

dans le groupe, je crois que nous y sommes par amour de la danse », nous dira Aldo. Et pour Paco : « Je l'adore, elle me passionne ». Nadia précise :

Ce que j'aime beaucoup, c'est le folklore. C'est ce qui me passionne le plus. Plus que le ballet et le contemporain. [...] Peut-être en raison du type de mouvement que c'est, comme cette question de faire du bruit avec les pieds. Ça, j'adore, ça me passionne de faire *tatatatatata*, par séquences plus précises ou y aller de mouvements doux. [...] En folklore, il y a d'autres types de tours, d'autres types de mouvements spécifiques que j'aime davantage faire que ceux du ballet.

Beto, pour sa part, signale : « Je le fais parce que j'aime ça. J'aime danser la danse traditionnelle [...] oui, j'aime danser de tout, mais celles du folklore mexicain me remplit (*sic*), je l'aime (*sic*) beaucoup, ça me fait sentir bien. » Marcelo croit également à la motivation positive : « Principalement, c'est un plaisir. C'est un plaisir [...] de se présenter en public, d'être sur scène, et ils les applaudissent; en plus du fait que ça les motive beaucoup de bouger. »

Et, effectivement, monter sur scène revêt également son importance pour certains :

J'adore monter sur scène. [...] Ce ne sont pas toutes les danses qui me plaisent, ce n'est pas tous les vêtements qui me plaisent. Mais [...] même si je n'aime pas le costume, j'adore monter sur scène, mettre les vêtements que je dois porter [...] me présenter devant des gens, qu'ils soient 10 ou 2000 personnes, sentir le trac que j'ai senti le premier jour que je suis monté sur scène. (Paco)

Aura souligne un caractère relationnel : « J'aime voir le visage des personnes quand je vais danser. » Selon la *maestra* Maité, « il y a plusieurs danseurs qui aiment qu'on les applaudisse. [...] Tu apprécies qu'ils te voient, que tu danses. » Aldo ne nie pas que certains cherchent cette reconnaissance du public. Les applaudissements seraient néanmoins pour lui secondaires puisque « c'est un des effets de la qualité artistique. »

Au-delà de la réaction du public, « j'aime convivialiser avec mes compagnons sur scène », nous dit Aura. Ainsi, il s'agirait aussi d'une expérience de groupe dans laquelle un plaisir commun est partagé et, pour plusieurs, ce sentiment de « faire ensemble », d'appartenance à un groupe, s'avère essentiel :

Ça me motive de me mettre en contact avec le sang neuf de nouveaux danseurs, ça me motive beaucoup de continuer dans cette [énergie] de compétitivité artistique, de préparation [...] Je suis motivé par le désir de vivre certaines facettes en groupe que je n'ai peut-être pas vécues dans leur plénitude. Le fait de pouvoir apporter quelque chose au groupe me motive. [...] Je veux profiter de chacune des présentations que nous avons avec le peu de temps qu'il me reste dans le groupe. (Aldo)

Par ailleurs, si Nadia apprécie elle aussi être sur scène et faire partie d'une œuvre collective, elle déplore que certains danseurs de folklore « ne savent même pas ce qu'ils dansent. Ils veulent seulement retourner sur scène et impressionner le public et faire un spectacle et c'est tout. » D'autre part, parce qu'elle a longtemps lutté pour obtenir une place au sein de México Folklórico, elle souligne l'accomplissement :

Je suppose que ma motivation c'est de continuer à m'appliquer jour après jour dans ce domaine de l'art qu'est la danse. En plus du fait que j'ai tenté de trouver ma place au sein du México Folklórico pendant plusieurs années. [...] Montrer que je peux et que j'ai la capacité d'être là, et que je peux faire partie de ce groupe, m'intégrer.

Le groupe jouit d'une bonne réputation à Querétaro et est régulièrement appelé à participer dans les événements de grande envergure organisés par la ville et par l'État : « C'est un groupe qui a son prestige, sa trajectoire, qui est reconnu » (Aldo). Ce prestige joue certes un rôle dans la motivation des danseurs. À ce sujet, et tout comme Nadia, pour Aldo, faire partie d'un tel groupe est en quelque sorte une réalisation de soi-même : « Tu veux te réaliser comme danseur parce que tu sais que c'est un groupe qui te demande des efforts pour te dépasser, pour projeter. C'est donc un genre de défi personnel. J'y suis entré parce que je veux me montrer à moi-même et au groupe que je peux. » Ce besoin de se dépasser éclaire sans doute pourquoi Nadia et Aldo faisaient partie de ces danseurs qui s'appliquaient soigneusement à répéter sans cesse certains mouvements pendant et après les pratiques, jusqu'à ce qu'ils en soient satisfaits.

Pour Aura et Beto notamment, la danse folklorique mexicaine représente également une façon d'être « transporté ». Aura : « J'aime que je peux être une autre », et Beto : « J'oublie que j'avais des problèmes [...] lorsque je danse, j'oublie tout ». Ainsi certains danseurs sont habités par ce que génère la danse. « Ici, on y mets beaucoup d'émotion. Ce sont plusieurs émotions à travers lesquelles tu peux passer. Et ça me transporte. [...] Elles m'apportent une transmission de sentiments. » (Aura) Elle se sent portée par la danse, certes, mais elle y voit aussi un mode d'expression.

En ce sens, Beto tient sa motivation principale dans la confirmation identitaire de la culture mexicaine : « J'adore montrer ce qu'il y a, que les personnes se rendent compte de l'importance de connaître parce que [...] nous avons déjà mis de côté ce que nous sommes réellement, ce qui nous identifie. » Et de la même façon, Aprike nous confie : « Je danse

parce que [...] c'est quelque chose que j'aime transmettre aux gens ». Aldo, qui aurait aimé se consacrer à la danse professionnelle, nous explique :

J'aurais aimé le contemporain, beaucoup [...] même si en fin de compte, la danse folklorique a aussi une autre connotation. [...] Je ne veux pas que ça sonne comme une justification, mais tu finis par faire de la danse folklorique parce que ce n'est pas seulement quelque chose que tu sais faire; c'est aussi quelque chose que tu apprends à sentir et à transmettre.

Plus que le ballet ou la danse contemporaine, Nadia aussi trouve une motivation à danser le folklore mexicain dans ce qui se cache derrière les mouvements :

Et tout le bagage qu'il y a derrière. C'est que ça vient de cette fête, c'est une tradition de cette zone, [...] ce sont des mouvements qui se sont générés ainsi, pour exprimer mais ainsi, tel quel. [...] Le folklore a plus de richesse dans ces aspects. C'est une combinaison de plusieurs choses que j'aime dans le folklore.

La danse folklorique est donc un moyen d'exprimer des émotions, mais aussi leur bagage culturel : autant les danseurs ressentent le plaisir corporel et artistique de l'expression dans le moment présent, autant ils sont portés par la conscience d'un bagage culturel dont le caractère traditionnel, puisant dans l'histoire, doit être préservé et constamment vitalisé. Et plus qu'une source d'apprentissages du folklore et de pratiques culturelles, la danse folklorique serait également un lieu d'apprentissages divers : « Ça nous enseigne plusieurs choses comme les valeurs. Nous avons la valeur pour être coopératifs, celle du respect. C'est-à-dire, ça t'enseigne plus que seulement danser. » (Beto) Aldo, pour sa part, estime que le groupe le fait grandir :

C'est une partie fondamentale de ma vie, une partie qui te donne une formation complémentaire comme personne, comme individu, à ce que tu fais dans la vie quotidienne. Oui, c'est quelque chose d'important parce qu'en plus, ça t'apporte des amis, parce que ça t'enseigne, te donne de la discipline, te permet de connaître, de t'ouvrir les portes, de convivialiser avec d'autres personnes.

En effet, la danse folklorique offre un lieu de socialisation conviviale notoire pour ces jeunes danseurs. Nadia estime qu'il y a une « très belle convivialité ». Conin y voit même une motivation première : « Il y a des gens qui sont là parce que c'est un espace où socialiser, pour sortir du cadre tant rigide de la famille. » Il admet cependant que certains y sont d'abord pour la danse : « Il y a même des gens qui y sont par goût propre pour la danse traditionnelle et la seule façon de s'approcher de la danse traditionnelle, c'est à travers la danse folklorique. »

Par ailleurs, on pourrait penser que le fait que le groupe soit reconnu pour partir en tournée à chaque deux ans soit un facteur motivationnel pour les jeunes danseurs. Les répondants danseurs ont tous admis aimer partir en tournée. Néanmoins, ils ne considèrent pas les tournées comme un facteur décisif quant à leur choix de pratiquer la danse folklorique mexicaine et de faire partie du groupe México Folklórico. « Ce n'est pas quelque chose qui soit d'importance suprême » (Beto). De plus, si les tournées à l'étranger sont formatrices, comme nous l'explique Aldo, « chaque tournée est différente, tu veux toujours en apprendre plus, connaître plus et une tournée, je parle pour moi, c'est comme grandir », elles représentent surtout un moment de diffusion, de partage de la culture et un éperon de l'exploration symbolique :

Faire une tournée te permet de partager ta culture, de partager ton travail dans d'autres latitudes, avec d'autres formes de pensée [...] Et c'est un plaisir, une satisfaction, sentir qu'ils apprécient. Plus que leurs applaudissements, qu'ils apprécient ce que tu fais et qu'ils demandent, qu'ils disent : « Qu'est-ce que ça signifie? Qu'est-ce que tu fais quand tu dances? » Ça, c'est bien important.

En somme, les motivations sont diverses. Alors que le symbolisme attaché aux danses traditionnelles et folkloriques et l'amour pour ces danses y prennent une importance certaine, d'autres facteurs comme les expériences personnelles, la « convivialité » avec les compagnons de danse, le prestige du groupe, le besoin de reconnaissance et les tournées sont autant de facteurs interreliés en large part qui motivent les danseurs à faire de la danse folklorique. Aldo résumera les diverses motivations de cette façon : « Pour l'artistique, pour le folklorique, pour la formation, pour les expériences personnelles, tout ça est important. »

5.1.5 Le sentiment d'exister, en soi et avec d'autres

Nous avons ci-haut abordé comment la pratique de la danse folklorique fait naître chez les danseurs différentes sensations et émotions associées au fait d'être un maillon dans la transmission d'un art et à la performance même de cet art. Cette motivation ne serait pas aussi forte sans le sentiment « d'exister » que les danseurs y trouvent. Plus précisément et sous un autre registre, il y a là un caractère vital : pour la plupart des répondants, la danse permet d'oublier les soucis et le stress de la vie quotidienne : « Tu te libères, c'est le moment où la plus grande partie de ta vie externe à la danse n'existe pas. Tu te déstresses, tu fais les choses en pensant uniquement à ce qu'est la danse » (Aldo). Beto ajoute : « J'oublie tous mes problèmes, je me sens libre. [...] Tu es toi-même. Tu es libre d'être toi-même. » En effet,

Beto conçoit la danse comme un univers isolé de la société dans laquelle nous vivons et dans laquelle il ne se sent pas toujours libre d'être qui il est puisque « la société est très critiqueuse. [...] "Ils" ne te laissent pas être toi-même. » Cet univers unique qu'est la danse a également un effet reposant pour Beto, tout en l'enflammant d'une certaine façon : « La danse me relaxe, je me sens moi-même quand je la pratique. C'est quelque chose que j'ai dans le sang. J'écoute de la musique et [...] j'ai les pieds qui se mettent à bouger et je commence déjà à danser. C'est quelque chose qui me passionne, qui m'appelle, qui m'absorbe. Elle m'enferme dans un cercle et elle ne me laisse pas sortir. » À la fois libre en la pratiquant et prisonnier d'elle, « la danse c'est ma vie [...] je sais que lorsque je suis à la danse, j'appartiens à la danse parce que je la pratique avec amour, je la pratique avec passion, je la pratique parce qu'elle me remplit, parce qu'elle me plaît » (Beto). Même chose pour Aura : « C'est une émotion, je crois qu'on ne peut la décrire. Tu le sens ainsi, à l'intérieur de ton cœur. Et parfois, sans que tu ne t'en rendes compte, tu chantes une chanson, et des fois, de la pratiquer autant, elle est tant en toi que tu la fais comme respirer. Tu sens que tu ne peux vivre sans ça ». Et la danse permet à Paco de « voyager » : « Il y a des moments où je peux jusque voyager, voler. J'en oublie parfois qui je suis. Et oui, je vole. J'arrive à sentir parfois que je vole. »

Pour le *maestro* Freddy, au-delà de la technique inculquée, il lui apparaît important de préparer les jeunes danseurs afin « qu'ils sentent surtout la sensibilité et l'émotivité, en premier. Parce que si eux ne la sentent pas, ils ne pourront pas la transmettre. » Il y a là davantage que l'aspect technique du jeu d'acteur. Par exemple, Aldo, éprouve autant la transmission du message que la fierté de bien danser :

Quand je danse, tu (sic) t'emplis d'émotion, tu t'emplis de fierté, tu t'emplis de plusieurs choses. Tu t'emplis [...] je ne trouve pas de mot... de présence, d'orgueil positif, de pouvoir dire "je suis ici, je suis en train de vous donner un message, je suis celui qui sait bien *tacnear*, je suis celui qui sait *zapatear*³".

D'après Aldo, le folklore a d'ailleurs ce pouvoir d'induire des émotions que d'autres danses ne permettent pas : « Quand tu dances et que tu crois que tu le fais bien, quand tu le sens, ce sont principalement de l'émotion, une force; le folklore a beaucoup de force aussi, plus que beaucoup de danses parce que tu t'emplis de beaucoup d'émotion, de fierté, de force. » Il semble que cette force doit provenir du lien entre folklore et identité du danseur. Pour Aldo, « derrière toutes les connaissances spécifiquement relatives à la danse, oui nous vivons et

³ *Tacnear* et *zapatear* sont des mots qui font référence aux mouvements percussifs des pieds.

nous sentons ce qu'est porter le gilet de *charro*⁴. » Plus que le vivre et le sentir pour eux-mêmes, et au-delà du prestige de faire partie d'un groupe reconnu, les répondants ressentent et transmettent une fierté « d'être » lorsqu'ils dansent. Qu'est-ce qui provoque cette fierté? Pour Paco, danser lui donne « la fierté d'être Mexicain, de [sa] culture ». De la même façon, Beto apprécie ces apprentissages qu'il fait grâce à la danse folklorique : « Il m'apparaît intéressant d'apprendre des choses sur mon identité, sur ma culture. » Et Aldo croit que les enseignements qu'ils reçoivent du *maestro*, de chercheurs et d'autres professeurs de danse ne font que renforcer leur sentiment de fierté d'être Mexicains, d'être de Querétaro : « Grâce à eux, nous l'avons connu [le folklore] et on se forme. Et ça renforce ce sentiment que nous avons. » Il y a également la fierté de *zapatear* comme le mentionnait Aldo, d'être sur scène, et aussi un peu de la fierté de faire partie du groupe México Folklórico, comme en témoigne Aprike : « Je sens de la fierté à danser dans ce groupe, car peu de personnes le peuvent ou tous ne peuvent y entrer. » Mais il y a également un regard reconnaissant sur ce que sont la culture et le folklore mexicains et le bonheur d'en faire partie, comme dans cette anecdote de Paco à propos des danses de Jalisco, un État du Mexique :

C'est une danse qui me donne la chair de poule parce que la danse est très forte et Jalisco est un État dont le folklore est celui qui a voyagé à travers toutes les routes de par le monde. Être Mexicain, c'est être un *charro* ou être près d'un cactus avec le sombrero. C'est ce que tu t'imagines du Mexicain. Je me sens très heureux, je me sens identifié.

Ailleurs, Paco évoque un moment de nostalgie : « Dans *Nacionales*, qui est une danse qui ne me plaît pas, mais j'ai pleuré d'émotion. Ça m'arrive toujours à l'étranger. [...] Tu écoutes la musique, tu te rappelles ta maison, tes gens, ton pays, ta nourriture, et là vient la larme. » Selon Aprike, la fierté et l'émotion communiquées proviendraient « de ton sentiment nationaliste, de ta fierté pour ton pays, de ton histoire ». Plus encore, elle estime que cette fierté est nécessaire pour pratiquer la danse folklorique mexicaine : « Ce serait une hypocrisie de danser le folklore et de ne pas vouloir être Mexicaine ou de vouloir être autre chose ». Aldo estime de plus que la danse folklorique renforce le sentiment de fierté nationale : « Nous sommes fiers de ce qui est mexicain, nous avons une identité comme Mexicains et ceci n'est pas discutable. [...] Mais vivre la danse folklorique, avoir des contacts avec les chercheurs en danse folklorique est ce qui a renforcé notre identité de ce qui est mexicain. » Il ajoute qu'en tournée, la fierté pour sa patrie se fait encore plus ressentir : « Si

⁴ Le *charro* est celui qui pratique la *charrería*, un jeu sportif mexicain dérivé du rodéo.

tu n'es pas dans ton pays, logiquement, la super fierté pour ta patrie ressort, non? Ça a beaucoup à voir avec l'environnement, le moment dans l'espace, je crois. »

Des pratiques spécifiques liées à la danse folklorique provoquent également des émotions. Le port de vêtements traditionnels est l'élément qui revient le plus souvent dans le discours des répondants.

Ça me fait sentir partie de tout ce qu'est le Mexique. C'est-à-dire, me sentir partie de toute cette richesse culturelle si immense qu'il y a et c'est incroyable, pour dire vrai. [...] Mettre un costume me fait sentir partie de cette danse, de cette tradition, de ce lieu. Ça me fait sentir partie d'être Mexicaine; ça enrichit, ça renforce mon sentiment d'être Mexicaine. (Nadia)

Pour Beto, endosser le costume de *conchero* l'entraîne dans un autre monde : « J'adore mettre celui de *conchero*, celui avec des plumes. [...] Je sens que les choses qu'ils ont faites [les Aztèques] furent grandioses [...] Alors, c'est un costume qui, pour moi... je l'endosse et j'en ai même la chair de poule. À ce point. Je l'adore ce costume, il me fascine. » Cette fébrilité de se vêtir de costumes à l'origine si lointaine résonne largement, comme en témoigne Aldo : « Nous nous sentons fiers lorsque, maintenant sur *Facebook*, ils mettent une photo [d'un costume]. On ne le fait pas parce que c'est la mode. On le fait parce qu'on imite réellement ce qui... nous sommes conscients de ce que ça représente, le porter. » Idem pour Paco : « Réellement, ça m'apporte de la fierté de porter un pantalon, une chemise de *manta*⁵ [...] je me sens très bien, je suis très fier d'être qui je suis en ce qui a trait à ma culture. »

Mais plus qu'un point de référence symbolique, source de valorisations externes multiples, le port des vêtements traditionnels rencontre une autre fonction auprès les danseurs : celle de faciliter la personnification traditionnelle dans la danse, un peu à l'instar du théâtre ou du déguisement : « Le simple fait de porter un costume mexicain, ça te transforme, ça te met dans ce rôle. » (Aldo) À ce sujet, il est clair pour Aura que la pratique de la danse folklorique est intimement liée à l'interprétation de personnages traditionnels et de régions diverses : « Quand je danse, [je sens] que je suis autre. J'ai toujours dit que quand tu mets un costume d'un endroit, tu es comme de ce lieu. Je sens de l'émotion de la joie, je me sens une autre. J'en arrive même à sentir que mon corps est différent. » Et le costume lui permettrait d'entrer davantage dans son rôle : « Au moment où je me vois avec le costume, la transformation est totale. Je ne suis plus en collants. Elle est totale. [...] C'est différent, car tu es complète. Tu as des tresses, tu as maintenant un costume, maquillée. » Ce sont des éléments qui font

⁵ La *manta* est un tissu ordinaire de coton

partie du spectacle et qui engendrent, chez les danseurs, des sensations différentes à celles ressenties pendant les pratiques du groupe. Le fait d'être sur scène et de contribuer à un spectacle ajoute aux sentiments déjà ressentis par pratique de la danse folklorique à elle seule. Aura nous dira : « Peut-être que tu sens plus de responsabilité sur scène parce que plusieurs choses dépendent de toi. » Par ailleurs, la présence du public influe également la disposition mentale des répondants lorsqu'ils dansent. En spectacle, Aprike ressent quelque chose comme le plaisir « et l'euphorie d'être devant des gens qui te regardent. » Nadia, elle retire du plaisir de savoir qu'elle communique avec le public, mais aussi qu'elle leur fait plaisir :

Tu prends plaisir à ce que tu dances et, en plus, tu as l'opportunité de communiquer tout ceci au public grâce à toi et à tes compagnons; dans le cas du folklore, toutes ces traditions et cultures qui se pratiquent. Alors, je sens une satisfaction énorme lorsque je vois que les gens profitent et je crois que ça, c'est ce qu'il y a de mieux.

Pour Paco, la scène provoque un mélange de nervosité et d'excitation : « Je continue à sentir le trac. Je continue à sentir [...] la chair de poule, en étant debout là, sur scène, à attendre la musique [...], elle me parcourt le corps et me fascine, j'adore ce que je fais » Aprike, pour sa part, éprouve de la satisfaction lorsque certaines conditions sont réunies sur scène : « Si tu es bien préparé et que tu dances bien et que tu y mets du tien, eh bien oui, ça fait plaisir de voir que les gens t'applaudissent. » Si Beto apprécie également la reconnaissance du public lorsqu'il danse : « Sur scène, ça fait plaisir que les gens t'applaudissent », il s'émeut néanmoins à évoquer les impressions du public face au spectacle :

Juste maintenant quand nous dansons *Nacionales*⁶, quand les gens te voient, [...] tu sens ce que eux sentent. C'est comme à l'intérieur de toi, tout petit, tout petit. Quand commence la chanson « México, México », comme ça... Je ne sais pas, je me sens vraiment bien dans ce tableau. Je me sens génial. J'adore, ça me fascine.

Pour plusieurs collaborateurs, comme Nadia par exemple, il va de soi que ce qui est ressenti lors des spectacles est différent de celui des pratiques :

Sur scène, c'est pour moi et pour les autres. De voir le public me motive à me dépasser moi-même. En pratique, c'est me dépasser moi [...] C'est différent. En plus, [pendant les répétitions], tu es concentrée dans les séquences parce que quand tu fais des choses nouvelles, tu pratiques, tu pratiques, tu pratiques, pour que ça soit bien présenté.

⁶ *Nacionales* est une danse dans laquelle chaque danseur porte un costume d'une région différente du Mexique. Beto porte généralement le costume de *concheros* avec le panache de plumes.

Des moments spécifiques comme un spectacle dans le cadre d'une célébration nationale ou encore lorsqu'ils sont à l'étranger par exemple, sont également générateurs d'enchantement chez les répondants. Aldo nous raconte un de ces moments, alors que le groupe était en répétition générale avec des groupes venus de l'étranger :

Le son se fait entendre [...] À ce moment, tu as la chair de poule, tes yeux pleurent, tu sens tes jambes avec une grande intensité [...] et l'auditorium vide. Les directeurs, les musiciens, nous étions tous à la pratique générale. [...] Mes compagnons à côté de moi [...] les trois nous avons senti la même chose [...] "Wow, quel sensation! Moi aussi j'ai eu la chair de poule." Les trois, nous avons coïncidé avec le même commentaire. C'est quelque chose qui montre ce que signifie la danse pour nous. [...] Cette anecdote que je viens de te raconter, d'écouter le *jarabe tapatío* dans un auditorium vide, en pratique générale, c'est pour l'émotion de ce que signifie non pas la danse folklorique mais la danse en général. Être présents avec des Vénézuéliens, des Colombiens, des Canadiens, et dire : "Ça, ça va être le point culminant. On est en train de pratiquer pour la clôture d'une semaine." À ce moment, nous avions en tête que c'était le dernier jour que nous dansions. Qu'arrivait à sa fin une semaine de convivialité.

Bien qu'Aldo justifie ces émotions ressenties par son amour pour la danse, nous estimons que, dans ce récit raconté, il s'agit davantage d'un ensemble d'éléments dus aux circonstances et à la chanson jouée qui a provoqué les émotions décrites.

5.1.6 Danser pour soi

Lorsqu'il leur a été demandé pour qui ils dansent, tous les danseurs ont répondu qu'ils dansent d'abord pour eux.

En premier, pour moi. En deuxième, pour moi. Pour moi et pour moi. Je danse pour moi parce que ça me plaît, parce que ça me remplit, parce que ça m'émotionne, parce que ça me motive. [...] l'émotion est mienne [...], l'émotion, toi seul sais comment tu la ressens et elle est seulement tienne (Aura).

Et Beto : « Je danse pour tout le monde! Mais principalement pour moi. [...] Je le fais parce que ça me plaît, pas pour bien paraître avec qui que ce soit. [...] Oui, j'adore qu'on me voie et qu'on m'applaudisse et tout ça, eh oui. Comme pour tous ceux qui le font. Mais je danse principalement pour moi. » Ainsi, l'interaction avec le public est complémentaire au vécu intime. Pour sa part, si Aldo danse également pour lui, il ajoutera la part du groupe, y traduisant ainsi l'état du degré d'attachement et la place que prend la transmission d'un message :

Premièrement pour moi et après, je danse pour le groupe, parce que c'est très difficile de transmettre le message si on ne le fait pas de manière collective. [...] Je suis là premièrement pour moi. Je l'assume moi, je l'exécute moi et j'en prends plaisir, moi. Ensuite, quand on élargit le point de vue, on se rend compte qu'on est au milieu d'un ensemble. [...] on

communiqué ensemble avec le langage de la danse pour le faire tous ensemble, pas seuls. Nous dansons donc ensuite pour le groupe.

Paco fera également mention du besoin d'être vu comme appartenant au groupe, mais aussi de communiquer : « Je danse pour moi. [...] J'aime aussi que les gens me voient. Pas tant qu'ils me voient, je veux dire en tant qu'individu, mais partie d'un tout. [...] Mais aussi, j'aime bien faire les choses pour transmettre, pour transmettre ma culture. » Du coup, si les répondants mentionnent cet élément de communication d'un message ayant trait à leur culture, nous comprenons qu'ils dansent surtout pour ce que ça leur apporte à eux d'un point de vue personnel, ces deux aspects étant néanmoins imbriqués.

5.1.7 La danse folklorique, un mode de transmission

De façon générale, les danseurs sont conscients qu'ils sont en possession de connaissances, mais ils sont surtout sensibles à l'importance de la transmission, orale ou dansée, de ces connaissances. « C'est important parce que je le connais et moi, en possession de cette information, [...] je peux gérer et la transmettre aux autres. » (Nadia) Beto dira : « Nous essayons, à travers la danse, de faire parvenir la tradition du Mexique » au public. Aldo se fait notamment un devoir d'inviter le plus de gens possible à voir les spectacles du groupe. Et Aprike nous confie d'ailleurs : « Je ne parle peut-être pas du monde de la danse à tous, mais oui, je les invite à venir afin qu'ils voient. » Les enseignants et futurs enseignants au primaire se sentent particulièrement interpellés à transmettre leur savoir sur les pratiques traditionnelles mexicaines :

J'étudie pour être enseignant. Je me sens obligé de transmettre aux nouvelles générations ce qu'a été notre histoire, notre vie, nos traditions, tout. C'est-à-dire, avoir bien en tête que nous sommes Mexicains et que nous devons les faire connaître et que tous se rendent compte de leur beauté. (Beto)

S'ils s'accordent tous sur la nécessité de transmettre, Nadia évoque également la sauvegarde des traditions : « Tu enseignes au public qu'il y a quelque chose, que quelque chose existait et qu'il est en train de s'éteindre [...] Mais tu le transmets et ainsi les gens connaissent au moins quelque chose. » Aldo, lui, conformément à sa différenciation entre les pratiques traditionnelles et le folklore, n'a pas la même opinion sur le sujet :

C'est une façon de transmettre, et non de reproduire nos traditions. Mais oui, c'est une forme de partage avec les nouvelles générations de ce que furent, à une certaine époque, nos

traditions. La fonction que nous avons alors dans notre groupe est de divulguer notre culture. Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit de préserver nos traditions, mais c'est [les] divulguer.

Par ailleurs, Aprike a le sentiment que la vie urbaine ne facilite pas la transmission des traditions. « Si tu es dans un lieu où la vie est très rapide [...] je ne crois pas que tu aies beaucoup de temps pour penser à la tradition et à transmettre quelque chose. » Nadia a une vision plus optimiste de son implication dans la transmission :

Cependant, si nous le voyons plus globalement, disons au niveau de Querétaro⁷, il est possible que ce soit peu parce qu'à l'heure actuelle, nous sommes plus d'un million. Qui suis-je en comparaison à un million? Mais si nous le voyons comme une chaîne [...] c'est comme une petite graine qui, peu à peu, grandit.

Aldo se fait aussi reconnaissant du *maestro* du groupe et de ceux qu'ils ont pu avoir dans le passé, ainsi que des anthropologues avec qui ils ont été en contact et qui, chacun à leur tour, leur ont transmis des connaissances au sujet des danses mexicaines et autres traditions. C'est notamment grâce à eux qu'il sent qu'il peut maintenant partager son savoir aux plus jeunes. En ce sens, le *maestro* Freddy juge important que les personnes ne s'en tiennent pas seulement à « faire les choses », mais aussi « à connaître les choses », et ce, même en « danse académique » selon ses termes. De la même façon, la *maestra* Maité aime éveiller leur intérêt non seulement en transmettant oralement les pratiques traditionnelles mais, comme on sait, en les « immergeant ». Et elle fait même plus en les mettant en contact avec les pratiques traditionnelles. « Eh bien, je les amène aux fêtes. C'est-à-dire qu'ils connaissent la fête. Du moins, pour ce qui est de Querétaro. [...] Et pour le folklore des autres États, je fais venir le *maestro*. [...] "*Nadie como él de la tierra para bailar su tierra.*"⁸ » Son désir est de communiquer ses connaissances à ceux sur qui elle a une certaine influence afin qu'ils les transmettent, à leur tour, à d'autres personnes.

Au-delà de la transmission de connaissances et d'un bagage culturel, la danse folklorique devrait également permettre aux jeunes danseurs d'exprimer ces mêmes émotions. À ce sujet, le *maestro* Freddy pense qu'on doit laisser chaque danseur

en liberté, pour qu'il transmette ce qu'il sent. La danse est vraiment un sentiment. S'il est déprimé, amoureux, heureux ou ce qu'il ressent, il doit le faire ressortir et doit le transmettre. Et malheureusement, les *maestros* de danse nous sommes très stéréotypés. Et nous les menons ainsi, comme des robots, comme des marionnettes, comme petits singes et : "tu ris et tu cries". Je sens que ça doit être plus libre.

⁷ Elle parle ici de l'État de Querétaro.

⁸ Trad. libre : Il n'y a personne de mieux que celui qui est de originaire de l'endroit pour danser ce qui se danse chez lui.

Marcelo pense également que les danseurs interprètent davantage les émotions prescrites que ce qu'ils ressentent : « [Ils sont] comme de la pâte à modeler, comme de l'argile qui, d'une certaine façon, tentent d'interpréter ce que leurs professeurs leur disent; même sans savoir ce qu'ils dansent. » Il est vrai que plusieurs de nos répondants ont fait référence à la transmission d'émotions liées au rôle joué dans la danse :

Ça dépend de la danse [...] Si la danse est triste, alors je dois transmettre la tristesse. Je dois me concentrer à être triste même si, à l'intérieur, je suis très heureux. Je dois me concentrer sur le fait que je dois transmettre de la tristesse aux gens. [...] Si la danse est très joyeuse, transmettre du bonheur. Et ça dépend de ce quoi ça traite, de ce qu'il y a à transmettre. Je crois que nous sommes obligés d'y transmettre ce qui se doit d'être transmis. (Beto)

Ainsi, les émotions transmises au public ne seraient pas les leurs, mais plutôt celles de chaque danse ou chorégraphie : « Nous transmettons l'émotion qu'a la danse aux autres » (Paco). La chorégraphie représentant ce qui a pu se passer pendant la révolution mexicaine, tel que déjà évoqué, est un bel exemple de la communication d'émotions au public. La mort du soldat étant un élément triste, les danseurs médiatisent la tristesse au public. L'émotion est reçue par le public qui renvoie de la tristesse aux danseurs.

Néanmoins, nos observations nous ont permis de capter la consistance d'une forme de médiation culturelle qui émane des mouvements des danseurs, peu importe si la danse se veut joyeuse ou triste. Aldo nous explique : « La fierté, je l'associe au message du folklore. Tu as la fierté de dire : "je suis Mexicain et je te transmets ce que nous sommes les Mexicains, ce qui, à travers la danse, peut être nommé Mexique." Ça c'est la fierté. » Parce qu'à travers le folklore, plus que des émotions, ils transmettent des éléments historiques, sociaux et culturels mexicains. Selon Aldo :

Le symbolisme de nos danses, les relations de couple, ce qu'impliquent les canons culturels entre l'homme et la femme, ce qu'implique la vision mexicaine de l'amour à une femme, de la cour à la femme. Et après, en fonction de chaque danse, ce qu'elles représentent. [...] Et ensuite, l'esthétique de ce que nous faisons individuellement. C'est-à-dire, ma façon de l'exécuter à moi. Ça ne doit pas être trop différencié, mais il y a toujours une caractéristique qui t'identifie, qui t'individualise. Et à tout le moins, personnellement, j'y prétends et je tente de le faire. Peut-être que je sors du paramètre collectif, peut-être qu'un autre peut le faire avec la même interprétation, avec la même vision de ce que je prétends faire et que de la même façon il sort de ce paramètre et est vu distinctement de l'ensemble du groupe. C'est la partie individuelle que chacun transmet.

Ainsi, pour Aldo, le folklore lui permet de transmettre, oui, la culture mexicaine, mais aussi un peu de lui-même comme partie du groupe et, par extension, d'une culture en train de se faire.

Lorsque les danseurs se trouvent à l'extérieur du pays, le besoin de transmettre ce que représente leur culture prend alors une perspective différente. Il ne s'agit plus de transmettre sa culture à son propre peuple, mais de faire découvrir sa culture à un peuple différent. « Ce n'est pas la même chose parce qu'ils ne savent pas, ils ne connaissent pas réellement toute l'histoire. Ils ne l'ont pas vue toute leur vie », nous explique Aprike en parlant du public à l'étranger. Pour Beto, il est important que ce public sache ce qu'est réellement le Mexique :

Les films montrent le Mexique comme un petit ranch avec des cactus et l'homme avec le sombrero accoté sur un cactus. Ce n'est pas comme ça. Nous avons nos traditions. [...] C'est important de leur transmettre tes traditions pour qu'ils connaissent vraiment l'endroit d'où tu viens, comment c'est. Et non comment ils veulent le montrer.

Le message transmis n'est donc pas différent, mais les raisons qui poussent les danseurs à communiquer le message diffèrent selon le public qui leur fait face.

5.1.8 Les éléments déterminant la façon de danser

« On devrait danser de la même façon, d'une fois à l'autre. Avec la même énergie, avec la même passion et tout », nous dit Beto. Or les danseurs, avant tout des êtres humains qui communiquent des émotions à travers leur art, ne dansent pas toujours de la même façon. Déjà, la personnalité de chacun fait en sorte qu'ils dansent d'une façon caractéristique, comme nous l'avons déjà démontré plus haut par les propos de Aldo (section 4.3.5.5) et comme l'explique ici Nadia : « Je suppose que cette façon d'être est mienne, comme joyeuse; ça imprègne la danse d'une certaine présence, d'une certaine façon d'être. Et tu y mets ta touche. » Et outre les indications du *maestro* qui peuvent modeler l'amplitude des mouvements ou encore la région et le type de danse qui impliquent, eux, des mouvements spécifiques, les répondants ont identifié des éléments qui pouvaient déterminer leur façon de danser, d'une fois à l'autre.

D'une part, il y a l'expérience, les habiletés et la préparation tant physique qu'artistique. Selon le *maestro* Freddy, la préparation des danseurs est un facteur qui détermine leur façon de danser. Plus ils pratiquent et interprètent une danse, plus elle est fluide : « Au bout d'un moment, ils bougent seuls. Cette fluidité scénique et cette fluidité de danser, elle est inhérente à chacun. » Cela dit, le roulement des danseurs au sein d'un groupe peut affecter la maîtrise générale de techniques particulières, comme dans le cas de la *culebra*:

Cette danse a été montée il y a [...] 5 ou 6 ans. Personne de ceux qui sont là maintenant n'y était. Seulement moi. Le *maestro* de Colima est venu pour monter la danse. Nous avons travaillé la technique et tout [...] après, les gens sont partis. On a recommencé à faire la danse : la technique s'est perdue. (Paco)

Par ailleurs, d'après Nadia, le niveau de préparation physique des danseurs est également l'un des éléments qui détermine sa façon de danser. Elle appuie ses propos sur ses expériences dans deux groupes différents : « On pratique plus, on fait plus d'exercice, de conditionnement physique, on nous donne plus d'abdominaux à faire, de coordination, d'agilité, de force [...] Mais ensuite, tu te rends compte que oui, ça te sert. Mais quand tu arrives sur scène, c'est plus facile de danser. »

D'autre part, plusieurs danseurs ont admis que la présence du public et le fait d'être sur scène plutôt que dans le local de pratique sont des éléments qui influent également leur façon de danser.

Quand les gens te voient, tu dois le faire encore mieux, y compris quand les gens sont là, à la pratique. Ainsi, s'il y a 2 ou 3 personnes qui se présentent, tu y mets autant sinon plus d'enthousiasme. Qu'ils disent "oui", j'y mets de l'enthousiasme. Mais quand il n'y a personne, alors c'est comme si j'avais déjà envie de partir. (Aprike)

Alors que dans les pratiques, « tu le fais comme un peu plus mécanique » (Aprike). Selon Aura, il est essentiel de danser différemment sur scène : « Tu peux avoir le meilleur costume, tu peux être la meilleure danseuse du monde, mais si tu ne projettes pas cette essence, alors le spectateur ne sent rien. Alors, quand tu montes sur scène, tu dois sentir différente. Je me sens différente sur scène que pendant les pratiques. » Seul Aldo a répondu tenter de danser de la même façon tant pendant les pratiques que sur scène : « Je prétends ou j'essaie, pendant les pratiques, de faire les choses comme elles doivent être faites sur scène parce que si tu deviens paresseux pendant les pratiques, tu prends de mauvaises habitudes, tu prends de mauvais plis dans ta rythmique et ensuite, tu ne le fais pas bien. » Pour l'avoir observé, nous pouvons confirmer que, d'un point de vue technique, il essaie de danser de la même façon en tout temps. Cependant, il est plus expressif en spectacle. En ce sens, Nadia, qui démontre elle aussi beaucoup de sérieux lors des pratiques, est consciente qu'elle danse différemment sur scène : « C'est seulement sur scène que je me dépasse. Je m'investis en entier, je donne tout. » De plus, selon Aprike, la présence d'autres groupes influe aussi la manière de danser : « Quand tu y vas et que tu danses et que tu vois qu'un autre groupe te regarde, [...] tu te dis "ouille, je vais y mettre encore plus d'enthousiasme". »

Mis à part la préparation technique et artistique et le fait d'être en présence ou non d'un public, d'autres éléments circonstanciels déterminent la manière de danser de nos répondants. Premièrement, nous avons identifié l'état d'esprit dans lequel ils se trouvent au moment de la danse : « Ton état d'âme parce peut-être que, dans certaines occasions, ça te fait tout oublier. Mais oui, il y a des fois où tu ne peux pas oublier. Et tu te souviens d'une préoccupation et tu danses et tu t'es trompé et tu dis "Merde! Je dois me concentrer", mais tu ne peux pas. » (Aprike) En sus de l'état d'esprit, il y a aussi l'état physique :

Oui, il y a des occasions, je ne vais pas te le nier, où nous dansons avec moins de concentration, [...] avec moins de professionnalisme et nous pouvons, dans certaines occasions, prendre les choses avec paresse. [...] Tu peux même avoir des conversations éloignées de ce que tu es en train de faire. Tu ne le sens pas vraiment. [...] Ça peut être quand tu es malade, ça peut être quand tu as une mauvaise journée et que vraiment, tu ne peux le surpasser avec la danse. (Aldo)

Et il ajoute que, puisqu'il s'agit principalement de danses en couple, « la disponibilité pour faire les choses ensemble » peut influencer la façon de danser, de même que le niveau des deux danseurs : « Ça influence aussi si tu as une qualité similaire, que ma partenaire soit meilleure que moi ou moi meilleur que ma partenaire. Il est parfois difficile de s'adapter, de s'ajuster. » (Aldo)

Finalement, chaque moment et chaque danseur est différent : « Ils sont tous différents, et ils le vivent différemment, et chaque représentation n'est jamais pareille. C'est toujours différent pour quelque chose. Aujourd'hui il a crié, aujourd'hui il est tombé, demain il a pleuré et ainsi. » (Freddy) Et il y a ces moments uniques où l'adrénaline monte comme à l'occasion d'un spectacle de grande envergure, où la fierté d'être Mexicain se fait davantage ressentir comme à l'étranger ou lors des fêtes nationales :

C'était le dernier jour du festival et nous avons eu l'occasion de clôturer. [...] Nous sommes montés sur scène, super épuisés [...] Ce fut une danse de 5 minutes. Tu y mets toute ton adrénaline, l'effort et l'enthousiasme du monde, parce que tu as clôturé le festival et parce qu'ils t'ont choisi pour le clôturer. Et tu es dans un autre pays. (Paco)

5.1.9 Conditions optimales : de la bonne exécution au ressenti

Certaines conditions doivent être remplies pour que le danseur ait le sentiment d'avoir bien dansé. En premier lieu, la technique et la chorégraphie doivent avoir été bien exécutées au plan individuel : « Quand je ne me trompe pas. Parce qu'il y a des fois où ils disent que nous avons vraiment mal dansé et je sens que j'ai bien dansé. » (Aprike) Ensuite, nous dit Beto,

lorsque le groupe a, collectivement, bien exécuté la chorégraphie et les pas : « Voir que les autres aussi se sentent certains de l'avoir bien fait. » De plus, comme on sait, une autre condition consiste à sentir des émotions pendant la danse. Pour Aura, cette condition est primordiale : « L'important, c'est que ça me plaise, que ce que je danse, la pièce que je danse, me comble complètement. » Il en est de même pour Nadia pour qui le désir est à l'origine du sentiment d'avoir bien dansé : « Il peut arriver qu'une personne fasse les mouvements, les pas, de façon impeccable. Mais si elle n'a pas ce désir d'être là, rien ne fonctionne. » La réponse positive du public au message et aux émotions transmis par les danseurs représente également une condition d'appréciation de la danse. Aprike évoque un moment où la réponse du public est devenue porteuse d'émotions de part et d'autre : « Nous avons ressenti quelque chose de spécial et nous avons eu la chair de poule parce que tu sens que le public est là, qu'il perçoit ce que tu es en train de faire, comme ce qu'est tout le Mexique. De cette façon, en leur transmettant quelque chose. » Et pour terminer, selon Beto, « que le *maestro* ait aimé et qu'il dise que c'est bien. » Cette dernière condition témoigne de l'importance de la relation entre le danseur et le *maestro*.

5.1.10 Relations à l'intérieur du groupe de danse folklorique : entre amitié, rivalité et discipline

À force de passer autant de temps ensemble et de partager des expériences de danse, des liens se soudent inévitablement entre les danseurs. Une relation de respect s'installe et des amitiés se créent. Aprike exprime bien la pensée de nos répondants : « Eh bien, il y en a que oui [ils sont mes amis] et il y en a d'autres que, eh bien, ce sont tes compagnons et tu les respectes parce que tu vis avec eux. » Pour le *maestro* Freddy, il est très important que les danseurs se consacrent au groupe et maintiennent de bonnes relations entre eux, sans qu'il ait à intervenir. Il leur dira : « Aimez-vous comme des frères. Ça m'importe peu que vous vous chicaniez maintenant; plus tard vous devez jouer ensemble et c'est ce que nous devons apprendre. » En ce sens, Aura voit le groupe comme une famille : « Je pense que dans notre situation, oui, nous sommes comme une famille, une sorte de famille qui parle une même langue, quoi. » Cependant, à l'intérieur de ce groupe, on voit aussi naître des rivalités : « Il y a, dans le groupe, dans les groupes de ce type, beaucoup d'envie. Parce que "je veux être le meilleur" ou "je veux être le protagoniste" ou "je veux être le soliste", etc. » (Beto). Aprike estime, elle, qu'il y avait encore davantage de rivalité avant, lorsque le *maestro* ne choisissait

que certains danseurs pour les tournées : « Ce n'est pas tout le monde qui y allait, alors tous devaient bien danser. » Selon Aldo, la prétention qui est à la base de la rivalité entre les danseurs n'a pas sa place dans le groupe : « Oui, ça me dérange beaucoup quand il existe un égo issu de mes amis, et même d'un de mes compagnons. Ça me dérange beaucoup quand il y a des personnes qui sortent des canons collectifs du groupe. Parce que si tu es dans un groupe, c'est pour les respecter, pour les supporter. »

Entre les danseurs, on observe également une certaine hiérarchie qui est mesurée en fonction de l'âge, mais aussi du nombre d'années passées dans le groupe.

Parmi les hommes, je suis l'ainé. [...] Comme je suis la personne la plus vieille et avec le plus d'ancienneté, qui a le plus d'expérience, j'acquiesce aussi un certain respect et une certaine [situation au sein de la] hiérarchie dans le groupe. C'est ainsi qu'ils me voient comme le plus vieux de la danse. Parfois, je peux profiter de ce petit peu de pouvoir que me confie Roberto. Qu'il me donne, évidemment, en doses, et il ne me le donne pas toujours. (Paco)

Cette hiérarchie, additionnée à une certaine tension de rivalité entre les membres du groupe, peut même intimider les nouveaux arrivants : « Quand une nouvelle personne arrive, c'est comme s'ils le voyaient d'un mauvais œil. Peut-être que ça leur donne peur de se faire enlever leur place, ou je ne sais pas. Mais oui, au début, c'est difficile parce que personne ne te parle ou personne ne veut danser en couple avec toi » (Aprike). Ceci dit, on observe aussi une forme d'échanges et alors que les plus vieux partagent leurs connaissances avec plus jeunes : « S'il y a des nouveaux, alors tu peux leur rendre la tâche moins lourde ou tu les aides » (Aprike); les jeunes sont également source d'inspiration pour les plus vieux : « Peu à peu, tu t'adaptes et tu apprends d'eux aussi, de la fraîcheur peut-être qu'ils mettent dans les choses, des niaiseries qu'ils disent, et souvent, de l'enthousiasme qu'ils mettent. » (Aura)

À la tête de cette hiérarchie on retrouve le *maestro* qui impose la discipline d'une main de fer. Si les accès de colère du *maestro* leur apparaissent parfois exagérés, les danseurs semblent néanmoins être d'accord avec la discipline imposée.

Le *maestro* se préoccupe que nous soyons impeccables, même quand il gronde un peu parce que nous avons raté quelque chose. Mais je crois que ça fait partie de la discipline. Ça ne justifie pas qu'il doive crier comme un hystérique. Mais c'est que parfois il est hystérique et te gronde sans raison [...] mais il cherche toujours le bien du groupe, pour l'amélioration, une qualité, un standard. (Nadia)

Non seulement les danseurs sont-ils d'accord avec la discipline exigée par le *maestro*, ils estiment qu'elle est indispensable, comme en témoigne Paco : « Je pense que la discipline

devrait toujours être là, elle ne doit pas se perdre. Ça te forme comme personne dans plusieurs sens et si tu appartiens à une école, à un groupe, à une famille, il y a toujours des règles dans la vie. » Les *maestros*, eux, sans nommer la discipline, insistent plutôt sur l'importance du travail des danseurs. « À quoi me sert un grand danseur qui ne veut pas travailler, qui n'aime pas recommencer? », soutient la *maestra* Maité. « Le plus important », selon le *maestro* Freddy, « leur faire sentir qu'ils doivent être conscients de leurs responsabilités, être conscients de leurs erreurs, afin de pouvoir améliorer et éliminer leurs erreurs. Ça c'est faire grandir les gens. » C'est donc d'une intention d'enseignement et, en quelque sorte, d'éducation que naît la discipline imposée par les *maestros*. Et l'engagement et le travail exigés, les danseurs les comprennent.

Au début, je me faisais beaucoup gronder et, par exemple, à la maison ma mère me disait : "Qu'est-ce que tu fais là?" Pourquoi je vais à un endroit s'ils ne font que me gronder? Et je lui disais que j'y vais parce que j'aime ça. Quand quelque chose te plaît, ça va te demander moins d'efforts au début, mais après tu vas en profiter parce que c'est vraiment ce que tu voulais. (Beto)

En fin de compte, la relation qu'ont les danseurs avec le *maestro* est généralement basée sur un grand respect, et parfois même une admiration, si l'on en croit Aldo :

Avec le *maestro*, eh bien, j'ai de l'admiration pour lui parce qu'il ose proposer des choses, parce qu'il est une personne travaillante, très travaillante. Du respect, beaucoup de respect parce que [...] le directeur est celui qui dicte ce qu'il y a à faire. Le directeur fait le travail de fond, il fait en sorte que les choses se réalisent. Le reste, c'est notre travail. Ce que nous finissons par montrer sur scène, c'est notre responsabilité comme danseurs. Mais derrière cela, existe l'idée du directeur. C'est là où se situe mon respect, mon admiration.

Le *maestro* Freddy nous explique d'ailleurs que la notion de respect fait partie des enseignements transmis aux danseurs : « On doit leur inculquer la ligne de respect, tant entre les garçons qu'entre les filles, et entre compagnons. » Cette frontière devient d'autant plus importante quand une amitié se soude entre les danseurs et le *maestro*. Aura nous explique comment elle compose avec elle :

Je m'entends bien avec le *maestro*. Autant que possible. J'essaie d'être très spécifique quand je suis à la pratique de ce *maestro*. Quand j'ai besoin de quelque chose pour mon cours, oui on se tutoie. C'est comme si oui, je trace cette ligne de différence parce que ça m'apparaît très important. Aussi, dans ma vie personnelle avec lui, c'est très différent. Mais j'essaie toujours de le respecter. Enfin, c'est lui le *maestro*. Même si parfois il y a des choses avec lesquelles je ne suis pas d'accord, c'est lui le *maestro* et il est celui qui porte le groupe.

Ainsi, même lorsque les danseurs entretiennent une relation d'amitié avec leur professeur à l'extérieur des pratiques, la proximité s'efface en quelque sorte à partir du moment où les

intégrants du groupe reprennent leurs rôles respectifs. Aldo précise en quoi cette double relation peut parfois être difficile à gérer, sans toutefois menacer leur amitié :

C'est un grand ami. Mais au niveau professionnel, je peux te dire qu'il est bien difficile quand tu es son grand ami, qu'à la moitié du cours il te prenne et te gronde devant le groupe et qu'il te fasse voir les erreurs. Ça fait partie de la discipline et sa conduite énergique est très importante pour la façon dont nous travaillons dans le groupe, peu importe que nous soyons amis ou non.

Signalons enfin que ce respect mutuel semble congruent avec la « mission » de la danse folklorique relativement au respect des pratiques symboliques et des valeurs culturelles.

5.1.11 Une expérience collective

L'expérience en danse folklorique varierait forcément si elle s'exerçait de manière individuelle. Le fait d'être en groupe plutôt que seul sur scène est important, voire essentiel pour les répondants : « Je ne pourrais pas danser seul. Ce n'est pas la même chose. Tu n'y mets pas le même enthousiasme. [...] J'aime que ce soit en groupe, avec tous. » Nadia explique ce qu'elle retire de l'expérience de groupe : « C'est le vivre ensemble, l'intégration de tous. » Pour la *maestra* Maité, faire partie d'un groupe folklorique, c'est un « travail d'équipe, une responsabilité, un engagement et c'est une loyauté envers le groupe. » Aura nous parle de la chimie qui règne sur scène entre les danseurs : « Quand tu cries et qu'ils te répondent, c'est comme si nous étions tous en harmonie et tous ensemble nous sommes une équipe et nous sommes tous connectés par quelque chose. » Par ailleurs, le fait d'être en groupe donnerait plus de force au message : « Je danse pour le groupe, car il est très difficile de transmettre un message si on ne le fait pas de manière collective. » (Aldo) De plus, le sentiment d'appartenance au groupe s'amplifie, surtout à l'approche d'un spectacle :

On le voit davantage lorsque ce sont des présentations dans l'auditorium par exemple. Je ne sais pas, c'est comme si nous nous unissions plus, car avant d'aller danser, on fait un genre de prière et on s'embrasse et ainsi : " On doit y mettre de l'enthousiasme parce qu'aujourd'hui c'est le jour ". C'est à ce moment que le *maestro* voit que oui, nous sommes unis. (Aprike)

Ainsi, faire corps avec le groupe, singulièrement dans ses manifestations corporelles, représente le cœur du message livré dans l'exercice même de l'art.

5.2 État actuel et projections

5.2.1 La place de la danse au Mexique : moment actuel et perspectives d'avenir

Les opinions diffèrent quant à la place attribuée à la danse dans le Mexique actuel. Certains estiment qu'elle est peu valorisée : « Je pense qu'on ne lui donne pas la place qu'elle devrait avoir : la première place! Au Mexique, la culture se perd énormément, de façon horrible. Ni nous comme citoyens, ni les personnes au pouvoir, ni personne ne lui donne la place qui lui revient. » (Beto) Aldo, pour sa part, croit que les Mexicains sont largement en contact avec la danse, toutefois sans pour autant la valoriser :

Il y a beaucoup de diffusion, mais peu d'impact pour ce qui est de faire un vrai travail d'éducation. Elle ne remplit pas sa fonction d'instrument de culture. [...] La danse en soi, particulièrement la danse folklorique, oui, dans plusieurs occasions, ils la mettent dans un rang inférieur à d'autres disciplines artistiques. Pourquoi? Parce que c'est peut-être quelque chose [...] qui n'est pas si professionnel, [...] qu'on associe à quelque chose de plus commun car, eh bien, nous sommes toujours en contact avec le folklorique.

Ainsi, ce serait justement parce qu'elle est grandement présente que la danse folklorique ne serait paradoxalement pas reconnue à sa juste valeur par les Mexicains. « Plusieurs personnes la suivent, beaucoup disent "que c'est joli!", beaucoup de gens voient les spectacles. Mais ils ne veulent pas payer le coût de ce que c'est, ou ils ne savent pas la valoriser, ils pensent que c'est n'importe quoi. [...] C'est un grand travail, et parfois peu valorisé. » (Nadia)

Alors que Nadia, Beto et Aldo voient, d'une certaine façon, d'un mauvais œil la grande diffusion de la danse folklorique, d'autres répondants y voient là un avantage. Paco estime que la danse – et les arts en général – vivent présentement une bonne période au Mexique :

Parce qu'on lui donne un peu plus d'importance oui, peut-être l'importance qu'elle n'avait pas. On a ouvert des forums de discussion, ouvert et installé des budgets, ce qui est primordial. Je crois qu'elle vit présentement un bon moment et, de ce qu'on peut voir, elle croît. J'espère qu'elle continuera de croître encore plus, que ce ne soit pas seulement les petits groupes qui soient là, mais aussi que se forme quelque chose de grand.

De ce que nous avons observé, il est exact que les arts et la culture sont diffusés, du moins à Querétaro : « Querétaro a, de façon générale, toujours été effervescent dans le domaine des arts. » (Freddy) Aldo explique que la présence manifeste de la danse folklorique dans la vie des Mexicains tiendrait du fait que « depuis les premiers sauvetages de la danse folklorique,

du folklore mexicain à la moitié du 20^e siècle, il y a eu une politique d'enseigner aux enfants, dans la formation de base, ce qu'est la danse, etc. Nous avons toujours eu un contact. » Conin voit dans le soutien institutionnel qu'obtient la danse folklorique, une façon de préserver les traditions dans les milieux urbains :

Le soutien institutionnel qu'a la danse folklorique – comme celui que devraient avoir les autres expressions artistiques – [...] selon moi, c'est ce qui soutient la danse en général dans les régions urbaines, qui débouche normalement en danse folklorique. Parce que dans quelques endroits, on leur donne de la danse contemporaine, mais ce sont comme de petits grains de sable dans la mer de danse folklorique qu'il y a dans ce pays. Peu importe où tu vas, il y a de la danse folklorique dans ce pays. C'est un phénomène. Sais-tu, je ne l'avais pas vu sous cet angle [...] Pourquoi la danse folklorique et pas le reste?

Et sans vouloir répondre expressément à sa propre question, il a tout de même avancé quelques pistes de réflexion, relatives à l'impact du premier contact dû au soutien institutionnel :

Si nous nous mettons à réfléchir un peu sur le sujet, je crois nous avons déjà mentionné l'un des autres grands facteurs. Le soutien institutionnel qu'elle a demeure vrai. Je pense que la facilité, à un moment donné, de la développer à partir du début... c'est plus facile [...] intéresser un jeune à la danse folklorique qu'à n'importe quelle autre expression artistique.

Un autre facteur qui pourrait expliquer l'importance de la danse folklorique au Mexique, nous dit Aura, résiderait dans le fait que les Mexicains dansent beaucoup dans le quotidien et que la danse traditionnelle fait toujours partie des mœurs et des fêtes : « Je crois que le Mexique est chanceux dans cet aspect : les gens continuent à danser. Ils continuent à danser le *huapango*, ils continuent à danser le *jarabe tapatío* dans les mariages, ils continuent à danser la polka dans le nord ». Conin estime de plus que cette omniprésence de la danse et de la musique ferait des Mexicains des gens rythmiques et que, par conséquent, sa pratique en serait facilitée : « Pour une raison, nos pieds bougent. Pas autant que les Cubains, mais ils bougent. Ils bougent sur le rythme, car il y a une culture musicale importante au pays. » Il est important de souligner qu'au Mexique, et comme le mentionne Conin, la musique appelle intrinsèquement au mouvement du corps, par son rythme, par ses évocations, par son lien avec plusieurs pratiques traditionnelles ou actuelles. Par ailleurs, pour le *maestro* Freddy, la pratique de danse traditionnelle dans un milieu joue un rôle considérable dans la transmission culturelle et c'est ce qui expliquerait la présence de nombreux groupes de danse folklorique à Querétaro : « Querétaro a toujours eu plusieurs groupes de danse traditionnelle depuis sa fondation. [...] L'héritage culturel continue. »

Il s'avère donc que la danse folklorique détient une place prépondérante dans la vie des Mexicains. Cette place est néanmoins critiquée par certains. En effet, plusieurs répondants ont mentionné être parfois choqués par les modifications esthétiques qui sont parfois apportées à la danse folklorique, la plupart du temps dans le but de la rendre davantage intéressante aux yeux du public. Tel qu'explicité dans une section antérieure (sect. 4.3.3.1), le frottement entre authenticité et stylisation en dérange plus d'un : « Parfois, je n'aime pas les styles de tel ou tel autre groupe parce qu'ils font des choses qui n'ont rien à voir avec ce que c'est en réalité. » (Aura) Si Aprike n'apprécie pas tout le stylisme épuré apporté aux chorégraphies par certaines compagnies de danse, elle admet cependant que c'est notamment ce qui a permis d'exporter la danse mexicaine et de la faire connaître à l'extérieur du pays.

[La danse], c'est quelque chose d'important au pays, car elle a voyagé dans plusieurs autres endroits de forme stylisée. Et déjà, dans plusieurs endroits, ils connaissent le Mexique pour sa danse aussi. Peut-être que ce n'est pas la tradition ou les choses comme ils les faisaient avant. Elles sont stylisées, mais elles ont voyagé dans d'autres endroits et oui, oh oui, elles plaisent. (Aprise)

C'est dans ce contexte de transformations que les répondants perçoivent l'avenir de la danse. La plupart d'entre eux pensent que la danse, et plus spécifiquement la danse folklorique, continuera d'occuper une place importante dans le milieu culturel mexicain. Conin juge que, contrairement à la danse traditionnelle qui disparaît tranquillement, la danse folklorique ne perdra pas son importance : « Je crois qu'elle va se conserver. Je ne vois aucune trace de faiblesse, au contraire! Dans ce pays, je la vois chaque fois plus forte. Par chance. » Cependant, plusieurs estiment qu'elle continuera d'évoluer et de se transformer : « La danse doit changer, la danse évolue. Comme nous disions, la culture n'est pas statique et je ne leur donne pas beaucoup temps, à ces groupes. C'est-à-dire, je ne peux pas dire si c'est 50 ou 10 ou 100 ans, mais nous sommes nous-mêmes en train d'en finir avec notre propre culture. » (Freddy) Aura est moins fataliste face aux transformations esthétiques : « Je ne crois pas que ça se perde complètement. Oui, je pense qu'elle va se transformer un peu. Il y aura des transformations, mais je crois qu'en ce qui concerne la culture mexicaine, comme c'est une partie essentielle de ce qui est la culture, je ne crois pas qu'elle se perde avec tant de facilité. » Même chose pour Aldo :

Il y a de nouvelles générations qui se préparent beaucoup afin de préserver ce qui est le plus typique du folklore, pour préserver le plus authentique des danses traditionnelles du Mexique. Mais il y a aussi une nouvelle génération, cette même génération qui peut aussi être préoccupée à proposer des choses différentes, afin d'amener la culture mexicaine vers des dimensions artistiques et plus créatives.

Aprike, pour sa part, pense que l'avenir de la danse folklorique dépendra des prochains *maestros*, « s'ils suivent ce que fait Amalia⁹, s'ils suivent les traditions, s'ils créent d'autre chose. Oui, je crois que ça va dépendre des prochains *maestros* de danse. » Par ailleurs, alors que Aldo croit que le soutien institutionnel continuera de préserver « la danse folklorique comme politique éducative dans [les programmes] de base et dans plusieurs programmes académiques d'éducation primaire jusqu'à l'éducation universitaire », le *maestro* Freddy voit une difficulté à la sauvegarde de la danse folklorique dans le fait que chacun travaille de son côté et qu'il n'y ait pas d'organisation qui régisse les groupes. Chacun fait un peu ce qu'il veut, avec comme résultat de grandes variations stylistiques.

5.2.2 Vers une définition de la mondialisation et les effets perçus

S'il s'agit d'un concept dont le nom leur était familier, il n'est cependant pas facile, pour les répondants, de définir la mondialisation¹⁰. « Globalisation, j'en ai tant entendu parler. Je ne saurais te la définir, je ne trouve pas de mots pour te la définir. » De manière générale, la mondialisation fait en sorte que « de nouvelles choses sont déjà arrivées » (Aprike), des choses venant d'ailleurs et ne relevant pas de leurs traditions. Les répondants la considèrent ambiguë : « L'enrichissement dû au fait que quelqu'un apporte ses choses à d'autres endroits et d'autres à d'autres, et ainsi de suite. Et ainsi se perd ce qui est d'un seul endroit. » (Aprike) Beto en vient même à se demander comment ces choses venues d'ailleurs peuvent enrichir le Mexique si elles poussent les Mexicains à oublier leurs propres richesses : « Au lieu de mettre l'emphasis sur ce que nous avons, et les inciter à ce qu'ils aiment ce que nous avons, nous sommes en train de perdre ce qui est à nous pour prendre ce qui est à eux. » Hormis cette assimilation appréhendée, l'utilisation occasionnelle de mots comme « *diablo* », « *grandísima* » et « *tremenda* » pour qualifier la mondialisation nous pousse à croire que, pour les répondants, elle évoque parfois quelque chose de grand, d'incontrôlable et même d'épouvantable. Aura a dit, à propos de la mondialisation, qu'elle est une contamination : « Je ne veux pas la nommer de contamination parce que, finalement, nous sommes dans un monde très grand. Mais peut-être que oui, c'est une contamination. Oui,

⁹ Elle fait ici référence au Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández mentionné au chapitre 2, établi dans la capitale mexicaine et qui s'est présenté à l'international.

¹⁰ Soulignons que lors de nos entretiens, les répondants ont employé indifféremment les termes « mondialisation » et « globalisation ».

c'est une contamination d'autres concepts et ce que nous avions traditionnellement est en train de se perdre. »

Aldo, aidé de sa formation en science politique, expose ceci :

Je crois que c'est un processus idéologique dans lequel non seulement l'ouverture économique et la mondialisation de concepts en sont des caractéristiques, mais c'est aussi un processus d'idéologisation qui homogénéise des paramètres de conduite, des paramètres de relations sociales, des processus d'intégration sociale. T'idéologiser parce qu'il semblerait que ce soit un processus du haut vers le bas. [...] Mais aussi qui t'amène vers un objectif peut-être bien tracé. [...] La globalisation s'injecte dans les sociétés complexes, dans les petites sociétés, dans les sociétés cosmopolites, urbaines en général, comme un processus qui [...] implicitement, [...] te mène à faire partie de ce processus et t'homogénéise.

Si les autres parlent d'une uniformisation des choses, il utilise pour sa part plutôt le terme « homogénéisation » pour qualifier la mondialisation, en étant le seul à faire référence à un mouvement du haut vers le bas.

Certains effets de la mondialisation sont perceptibles aux yeux des répondants, et entraîneraient notamment la perte de traditions et de racines culturelles : « Justement en raison de la globalisation, plusieurs choses se sont perdues. Je ne dis pas que la globalisation soit mauvaise. Sinon, simplement qu'on n'a pas su la gérer au Mexique et une grande partie des racines cultures du pays se sont perdues. » (Nadia) Un des effets perceptibles consiste en un changement du rythme de vie, voire d'une accélération du style de vie : « Les gens sont chaque jour plus occupés. Il n'y a plus de temps pour amener les enfants aux cours supplémentaires en soirée, comme la danse par exemple. » (Aura) Selon Aprike, et comme déjà signalé, cette accélération du rythme de vie varie selon le milieu de référence; la perte des traditions dans les milieux urbains serait plus grande que dans les régions rurales : « Si tu es dans un lieu où la vie est très rapide, tu ne vis que le moment présent. Alors, je ne crois pas que tu aies beaucoup de temps pour penser aux traditions et à transmettre quelque chose. Et si tu vis dans un endroit traditionnaliste où oui, on vit toutes ces choses, alors oui. »

Par ailleurs, Marcelo estime que la mondialisation fait en sorte que les gouvernements mexicains sont davantage intéressés par le développement et la croissance économique du pays que par la survivance des traditions : « Évidemment, il y a beaucoup d'intérêt dans un pays comme le nôtre, qui est en voie de développement, de créer plus d'infrastructures économiques pour être davantage compétitifs, que parfois à revaloriser plusieurs choses de

la culture, des traditions. » La *maestra* Maité estime, elle, que ce phénomène ne serait pas propre au Mexique et aux gouvernements, mais généralisé :

Ce qui arrive c'est que non seulement le Mexique, mais dans un environnement global, nous sommes en train de perdre l'essence pour l'économie, par empressement, en raison de la distance et du temps. Mais pas parce que tu as arrêté de vouloir le faire, sinon parce que tes priorités et tes distances changent! Tu mets plus de temps à te rendre en classe. Alors que ça te prenait 15 minutes, ça te prend maintenant une heure. Alors, ce n'est pas que tu as arrêté de le valoriser. C'est que tu ne te donnes pas l'espace pour le faire.

Le temps libre serait ainsi plus court qu'auparavant et les priorités de chacun, modifiées. Les propos de Nadia illustrent bien ce changement de priorités, mais aussi l'impact des autres traditions sur les leurs: « Chaque jour, on célèbre moins les traditions ou cultures, malheureusement. Ou on les change pour des traditions étrangères. »

Autre modification de la vie sociale, surtout en termes urbains, nous dit Conin, « il y a des gens qui ont perdu le sens de la *comunalidad*¹¹ ». Aura explique ce changement par l'accélération du rythme de vie, mais aussi par l'accessibilité aux nouvelles technologies et aux médias sociaux : « Les parents ne vivent plus avec leurs enfants de la même façon, en raison du temps, du rythme de vie. Les jeunes ne s'intéressent plus aux mêmes choses en raison de la technologie. J'ai, chez moi, tous mes amis dans l'ordinateur. »

D'un point de vue plus technique, la modernisation et le besoin de faire les choses plus rapidement font aussi évoluer les pratiques traditionnelles, comme nous l'avons constaté en section 4.3.3.1. C'est ainsi que les fibres vestimentaires utilisées par les communautés autochtones de l'État de Querétaro, « sont aujourd'hui synthétiques », nous raconte le *maestro* Freddy :

Il y a des couleurs plus voyantes en fibres synthétiques. Plutôt que de teindre une laine, attendre qu'elle pousse sur l'agneau, la prendre, la laver, la tremper, et arriver au métier à tisser... très difficile. Et qui paie pour un vêtement de cette valeur qu'ont le travail et les heures employées par une femme pour réussir un vêtement bien fait? Il n'y a personne qui soit prêt à payer. Alors, malheureusement, seul les étrangers qui connaissent toute cette culture comprennent la valeur et peuvent la payer. Parce que sinon, ici, non.

¹¹ Floriberto Diaz Gomez, anthropologue autochtone mexicain, définit la *comunalidad* de la façon suivante : « Pour moi la *comunalidad* représente l'immanence de la communauté. Dans la mesure où la *comunalidad* englobe d'autres concepts fondamentaux pour comprendre la réalité autochtone, qui elle ne devrait être vue comme quelque chose en opposition à, mais plutôt comme étant différent de la société occidentale. Pour comprendre chacun de ses éléments, on doit prendre en compte certaines notions : le communal, le collectif, la complémentarité et l'intégralité. » (Diaz Gomez, 2004)

Nous avons remarqué que la technologie ne change pas que les traditions, elle modifie aussi les habitudes de vie. Dans les milieux urbains, les jeunes Mexicains scolarisés utilisent maintenant leur *iPod* pour écouter leur musique – qu'elle soit traditionnelle ou moderne – et consultent Internet quotidiennement. Beto admet que la technologie audio et visuelle, sans être essentielle, offre des avantages : « Oui, elle nous aide beaucoup. Mais ce n'est pas quelque chose dont on ne peut se passer. Si elle n'existait pas, on continuerait à vivre sans problème. Mais oui, elle nous aide à vivre la vie plus *lite*¹². » Mais même si la technologie fait désormais partie de son quotidien, Beto n'hésite pas à en critiquer certains aspects : « Je sens que nous sommes en train de tout perdre. On devient plus paresseux parce que tout est maintenant fait par machine [...] On perd une chose aussi simple que de savoir comment faire une piñata. Aujourd'hui, les piñatas se font par les manufactures, par les machines. »

Et si la technologie offre de plus grandes commodités, elle facilite également les contacts avec différentes régions du monde : « Nous sommes entourés de tant de technologie. Il y a tant de nouvelles choses que tu vois à la télévision, jour après jour, de pays du premier monde, complètement développés. » (Paco) Non seulement sont-ils désormais témoins des avancées technologiques du monde nord-occidental, mais ils se trouvent face à des façons de faire différentes des leurs : « Nous nous comprenons et nous nous connaissons beaucoup plus rapidement que par le passé. Et ceci nous montre d'autres coutumes, d'autres façons d'être, d'autres manières de se vêtir, d'autres modèles, d'autres paradigmes. » (Marcelo) Ce contact avec ce qui se fait ailleurs entraîne parfois des remises en question des façons de faire mexicaines, croit Aldo : « Internet est une fenêtre sur le monde pour rompre avec certaines valeurs traditionnalistes. » Et dans les villes comme Querétaro où nombreuses sont les entreprises internationales qui s'y sont installées, nous raconte Marcelo, l'immigration de

nouveaux voisins, nous disons. De nouvelles personnes qui arrivent, qui deviennent nos voisins, ils aiment la ville et viennent y travailler, ils changent de domicile. La ville est en constante croissance, on côtoie évidemment les traditions et coutumes de tous ces nouveaux voisins ».

La commercialisation de produits par les grandes chaînes de distribution notamment, serait aussi responsable des changements de certaines traditions : « Ils te bombardent par les médias de communication et dans les boutiques, tu dois acheter ceci et tu dois acheter cela [...] Les enfants des dernières générations ont reçu un bombardement incroyable

¹² Du mot anglais « light », pour légèrement.

d'informations qui a donc affecté le concept de tradition. » (Nadia) Plus catégorique encore, Aldo estime que la modernité et le capitalisme sont barbares envers les traditions :

La modernité est atroce, la modernisation est atroce. Et ce qui importe, ce sont les processus d'échange commercial et mercantile, et l'influence culturelle est barbare. La culture de consommation, du capitalisme, oui, c'est un facteur déterminant pour la rupture de la tradition. Et la rupture de la tradition fait qu'on ne communique plus avec le jeune.

Beto, tout comme Aldo, perçoit négativement cette influence de l'étranger : « Je crois qu'aujourd'hui on se laisse beaucoup porter par l'influence des autres pays ». Les Mexicains ne sauraient pas comment gérer l'abondance d'informations : « Nous obtenons de l'information et nous voulons nous parer d'autres choses. Peut-être que nous avons honte d'être Mexicains ou nous nous fatiguons de nos choses ou je ne sais pas. Je crois que nous ne savons pas gérer notre information. » (Aprike) Cette dernière soulève ici une autre problématique qui est celle de l'attrait pour ce qui vient de l'étranger plutôt que ce qui est local, un concept appelé au Mexique, comme on sait, « malinchismo », et qui finit par se refléter par l'insertion de traditions étrangères dans les traditions mexicaines. Paco exemplifie ce phénomène en nous parlant de la Fête des morts et de Noël dans le Mexique d'aujourd'hui :

Ce qui se fait là-bas, c'est ce qui se fait ici. Mal, parce que ce n'est pas notre racine, ce n'est pas notre culture. Si l'étranger nous apporte le père Noël, mais ça, ce n'est pas de nous. Même chose pour l'Halloween. Je suis désolé, mais ici c'est la Fête des morts, pas la fête des sorcières. Et ainsi de suite, mille autres choses. Si on ne sait pas gérer, on va aussi perdre beaucoup de choses.

Aprike ne se dit pas contre un accès à l'information, mais sans toutefois faire siennes des traditions ou coutumes étrangères : « Tu peux, comme je dis, t'informer ou voir ce qui se passe ailleurs. Mais sans perdre ce qui est à toi [...] Et c'est une façon de te communiquer avec les autres et de ne pas rester seulement enfermé dans ce qui est à toi ». En ce sens, Beto insiste sur l'importance de

savoir identifier ce qu'est une chose et ce qu'est l'autre [...] il n'y a rien de mal à ce que nous en sachions sur d'autres choses ou sur d'autres cultures ou sur d'autres traditions [...] Simplement, que nous ne laissions pas de côté les nôtres, celles qui nous identifient comme faisant partie du lieu ou du pays.

Mais comment composer avec toutes ces nouvelles informations qui se rendent, de nos jours, beaucoup plus facilement et rapidement jusqu'au Mexique?

D'une certaine façon, la société, les groupes sociaux, échangent des patrons culturels, échangent des valeurs sociales, des goûts, des intérêts, et je pense que l'unique manière de peut-être vivre avec un monde globalisé, c'est de tenter de conserver ses propres

personnalités. Et ceci implique alors qu'il y ait une valorisation et revalorisation de sa culture, de ses traditions, ses coutumes. (Marcelo)

La *maestra* Maité va dans le même sens, insistant sur une forme de « résistance » qui ne va pas contre la mondialisation, mais qui prend plutôt la forme d'un renforcement des caractéristiques singulières de la culture mexicaine : « Les jeunes ont été déroutés par toute la partie des différentes cultures qu'est la globalisation, c'est normal. Que l'accès à l'information, c'est normal. Mais nous continuons tous d'avoir un sentiment d'identité et de fierté. Il suffit de le réveiller. » Conin juge qu'il faut faire davantage que de réveiller l'identité :

Le truc c'est que pour confronter de manière solide, tu dois fortifier ta propre identité. Et à ce moment, tu peux arriver[à] être toi, pas d'essayer d'être comme les autres. [...] Tu ne vas pas abîmer ou sacrifier beaucoup de ce que tu es. Et tu ne seras jamais ni même une caricature de ce qu'est l'Autre.

Il est cependant légitime de se demander si cet éveil ou renforcement à ce qui est propre à l'identité nationale et aux pratiques culturelles doit se faire de façon figée ou si une « bonne gestion » des informations permet un mélange entre ce qui vient d'ailleurs et « le local ». Que penser du métissage qui combine la pratique culturelle locale à des éléments culturels ou modernes venant d'ailleurs? À titre d'exemple, Conin nous raconte l'histoire de la création d'un groupe de musique dans l'État de Sonora :

Un groupe autochtone Seris a demandé la permission aux anciens de la communauté de jouer un rock seris, de Sonora. Avec la physionomie seris, un rock seris, ils chantent en seris, avec l'habit traditionnel, des chansons traditionnelles. Ils ont seulement changé le rythme, avec le mouvement des cheveux – qui sont déjà longs en raison de la physionomie traditionnelle. C'est très impressionnant. Ça, c'est la culture populaire. C'est la façon trouvée par ces jeunes pour communiquer avec le reste du pays. Ils incorporent leur langue, leur façon de s'habiller, ils parlent de culture.

Dans le même ordre d'idées, Beto et Aldo admettent qu'il y a une forme de cohabitation entre les pratiques traditionnelles et la modernité dans leur vie. Beto illustre cette cohabitation en parlant de tenues vestimentaires : « Moi, j'adore la mode, j'adore les beaux vêtements. Mais aussi, je n'ai aucun problème à utiliser des vêtements qui n'ont rien à voir avec la mode. J'adore les habits typiques, ils me fascinent. » Aldo, pour sa part, donne en exemple ses goûts musicaux :

Nous coexistons dans un monde globalisé, mondialisé, où oui, nous apprécions le contenu du *Son de la Negra*, de la musique du *Son de la Negra*. Nous adorons les paroles de certains *sones*, nous les apprécions, ça nous plaît. [...] mais moi j'adore le rock. Je suis un fan de Sabina¹³ ou je peux être fan d'une certaine chanteuse de pop. J'ai des amis qui seront fans de

¹³ Joaquín Sabina est un auteur-compositeur espagnol.

Madonna. Comme comprendre cela? Comment comprendre cette coexistence du folklore à l'intérieur d'un monde modernisé?

Il pose cette question parce qu'il ne croit pas que les individus puissent affronter la mondialisation. Il pense plutôt qu'il s'agit d'un « processus qui s'insère chaque fois plus dans la forme de vivre ensemble en société », permettant une coexistence de la modernité au sein des pratiques traditionnelles. Nadia estime de son côté qu'on peut difficilement espérer que la société mexicaine parvienne à cette « cohabitation » :

Ce serait mon utopie, connaître tout notre passé, nos racines, ne pas perdre nos traditions. Toutefois, oui continuer, continuer à s'actualiser, continuer à faire plus de recherche [...] Je crois que ça serait un idéal pour la société mexicaine. Mais malheureusement, c'est très difficile, très difficile, la cohabitation.

Que penser, alors, des formes de cohabitation ou de métissage comme celles que nous venons de décrire?

Je crois que la richesse d'une culture se fait précisément par un échange sain entre les éléments culturels. [...] Pour reprendre le concept du leader africain qui parle des cultures comme d'un arc-en-ciel [...] et qui l'applique en termes de cultures et patrimoines culturels, car s'il est vrai qu'il y a une couleur centrale, les bords se mélangent avec d'autres couleurs et ce type d'échange culturel, c'est ce qui permet de voir la diversité dans l'arc-en-ciel. Parce qu'il y a toujours des échanges culturels. [...] La globalisation est arrivée et ce que nous devons faire, ce n'est pas de l'éviter, mais plutôt de travailler sur l'identité afin de permettre un dialogue plus ferme et plus riche. (Conin)

Ainsi, Conin ne voit pas d'autres voies à suivre que celle du métissage, afin de ne pas se fermer à ce qui arrive d'ailleurs, par la mondialisation, tout en renforçant l'identité culturelle pour ne pas perdre l'héritage culturel qui lui est propre.

5.2.3 La mondialisation : source de préoccupations?

Face aux changements imputables à la mondialisation et, surtout, aux pertes subies, les répondants se montrent tristes. Dans la tristesse exprimée, qu'elle soit actuelle ou anticipée, on sent une sorte de nostalgie, comme dans ce témoignage de Paco :

Je crois que comme culture, nous avons perdu beaucoup de choses étant un pays non développé et n'appréciant pas ce que nous avons. Ce serait très triste de perdre à nouveau des choses. [...] Et si demain je ne pouvais voir une autochtone en train de vendre ses poupées? Ce serait très triste. [...] Peut-être, si ça se perd demain, si on ne sait pas conserver l'essence et notre racine, je crois que je ne la reverrai jamais. J'en aurai seulement le souvenir ou un document. Alors oui, je pense qu'il est important d'avoir conscience.

Même chose pour les propos d'Aura : « Oui, ce serait triste que par manque d'intérêt d'apprendre ou de le transmettre, ça se perde. C'est comme perdre une partie de toi. Il est déjà parti et tu ne le reverras plus. Oui, c'est triste. » D'autres danseurs, sans toutefois y penser à chaque instant, se disent inquiets des effets de la mondialisation. La perte de quelque chose est sans aucun doute ce qui les préoccupe le plus :

Que ça me préoccupe, que je me meure, non. Mais oui, c'est préoccupant dans l'optique où tu perds peut-être toi-même tes origines. Et les médias de communication le fomentent beaucoup. Alors, où allons-nous nous arrêter si les médias émettent d'autres idées nouvelles et oublient ce qui est vieux? (Nadia)

À la préoccupation s'ajoute un sentiment d'impuissance : une impression de ne pas être en mesure de faire changer les choses habite les danseurs interrogés. Pour certains, c'est l'État, le gouvernement, qui devrait entreprendre des actions pour faire face aux effets engendrés par la mondialisation. Le *maestro* Freddy déplore que l'appui gouvernemental ne soit pas là et qu'il n'y ait pas de suivi entre les différents gouvernements : « Il n'y a pas de plans et des programmes et le soutien adéquats. Enfin, du moins dans mon pays, je ne le vois pas. [...] Arrive un gouvernement et il appuie une chose. Arrive un autre et il appuie autre chose, etc. Il détruit ses plans et projets et en crée d'autres. Il n'y a pas de continuité. » Beto aussi pense que les pratiques traditionnelles ont besoin d'un soutien gouvernemental, notamment dans les écoles :

Il y a des fois où même si j'aimerais le faire, ce n'est pas quelque chose qui peut se faire si facilement parce qu'il n'y a pas l'appui de tous. Nous, par exemple, ils nous obligent ici à suivre un système. Le système éducatif que demande le gouvernement. Alors, nous, même si nous voulons y mettre d'autres choses, ils ne nous le permettent pas parce que ça va contre les critères de l'éducation aujourd'hui au Mexique.

Mais devant les effets de la mondialisation et le sentiment d'impuissance que provoque l'ampleur du phénomène, Aldo pense avoir trouvé une alternative ou une forme de résistance dans la pratique du folklore :

Mais moi, qu'est-ce que je peux faire et quel sentiment de préoccupation est-ce que je peux avoir? Peu. Peu parce que ce n'est pas entre mes mains. Peut-être est-ce pour cette raison que je danse le folklore? Ce sont des alternatives. Finalement, dans cette globalisation, il y a des alternatives. Et la danse folklorique, au-delà de l'artistique, est aussi une alternative d'auto-détermination, d'identification, de différenciation d'avec ce qui s'est homogénéisé. De dire oui, il y a quelque chose qui est unique, qui t'identifie à ce qui est mexicain, *queretano* et en opposition à ce qui est *chapaneco*, *veracruzano*, à ce qui est québécois, à ce qui est européen, africain, oriental, etc. Oui, finalement, oui le folklore est une alternative.

Conin, ardent défenseur de la pratique des traditions dans leur milieu, pense qu'en ce sens, la danse folklorique peut effectivement être une alternative pour conserver ce qu'il reste des traditions :

Je crois que malheureusement, comme on l'a déjà vu dans certaines régions du pays, la danse traditionnelle va disparaître et seule la danse folklorique va se conserver. Et je préférerais que ce soit l'inverse ou, dans un monde idéal, qu'il y ait une coexistence sous le binôme spécifique qui a permis la diffusion, le renforcement, la préservation. Mais malheureusement, il y a des régions du pays où la danse traditionnelle a déjà disparu et l'unique forme sous laquelle elle se conserve, c'est à travers la danse folklorique. Bienvenue aux danses folkloriques dans ce contexte. Car, dans plusieurs cas, elles sont des caricatures. Mais dans plusieurs cas, elles sont une représentation très digne de ce qu'était la danse traditionnelle.

La danse folklorique pourrait alors être vue comme une forme de résistance au nivellement, laquelle peut s'exprimer par une sorte de traditionalisme dit de résistance (Balandier, 1959), contrant ainsi les effets du néo-colonialisme massif, la globalisation.

Conin ajoute qu'en milieu urbain, la danse folklorique est un mode de transmission des pratiques culturelles particulièrement important :

Ce n'est pas pour rien qu'il y a tant de groupes de danse folklorique; c'est parce que ça nous plaît réellement à nous, les Mexicains. En contexte urbain, les groupes de danse folklorique sont les seuls qui alimentent ce goût, qui renforcent cet élément de l'identité mexicaine. Les seuls. Parce que les gens vont difficilement être en contact avec la forme traditionnelle, du moins dans le contexte urbain. Et ce n'est déjà plus tant traditionnel. Mais bon, ils vont à la danse des *concheros*, mais les danses traditionnelles qui se font en contexte urbain sont très rares.

Si le folklore peut représenter une forme de résistance, il n'en demeure pas moins que le milieu de la danse folklorique est lui aussi préoccupé par les effets de la mondialisation. Mais encore une fois, les danseurs ne sont pas quotidiennement habités par un sentiment de préoccupation et certains ne s'étaient jamais posés la question auparavant. Nous croyons que ceci serait dû à l'omniprésence de la danse folklorique dans le quotidien des Mexicains. « Évidemment, dans ce contexte, la préoccupation est minime. Pourquoi? Parce que la reproduction se fait, parce que les gens peuvent encore faire de la danse folklorique dans leurs écoles. Il existe bien sûr [une préoccupation], mais de cette façon différenciée. » (Conin) Ainsi, les répondants sont conscients que certaines danses ne se pratiquent plus et cette perte, nous l'avons dit plus haut, est désolante.

Perdre certaines danses, je crois que ce serait la préoccupation principale, la primordiale, ou la perte de certains pas [...] par exemple, dans mon groupe, il y a quelques danses qui nous n'avons jamais dansées et je crois que nous ne les danserons jamais parce qu'elles sont très vieilles ou très ennuyantes ou je ne sais pas. Je crois que c'est pour ça. Ou peut-être parce que le costume ne se fait plus. (Aprike)

De fait, nous avons été témoins des recommandations du *maestro* du groupe concernant certains costumes qui ne se font plus parce que la technique n'a pas été transmise et s'est, par conséquent, perdue. Par ailleurs, des danses, parce qu'elles paraissent trop « ennuyeuses » (Aprike) d'un point de vue artistique pour être présentées en spectacle, c'est-à-dire monotones, sans éclat, etc., sont souvent également mises de côté. Le *maestro* Freddy s'inquiète de ce qu'il désigne comme une tendance à vouloir impressionner le public par la modification des pratiques avant de penser à leur transmission. Selon lui, la danse devrait d'abord être « du peuple pour le peuple pour qu'elle puisse surgir et vivre et prendre l'essence même du peuple. Parce que sinon, il nous arrive ce que les grands ballets merveilleux font. [...] Le traditionnel et le bon ne se mesurent pas avec des heures de vol ni avec des tournées artistiques. » Son commentaire fait référence au fait qu'il arrive que les grandes troupes folkloriques mexicaines adaptent des danses afin de plaire au public étranger, en augmentant le rythme, en ajoutant des mouvements de plus grande amplitude, en modifiant les costumes afin qu'ils soient plus flamboyants, etc. Il estime que les choses devraient se faire inversement, que les Mexicains devraient plutôt accepter « qu'ainsi se font les fêtes », et ensuite les faire accepter à l'étranger. Or, le *maestro* Freddy constate que le côté spectaculaire selon des normes étrangères prend souvent le dessus sur la représentation des pratiques traditionnelles telles qu'elles se font toujours ou se faisaient autrefois.

Face à de telles préoccupations, les *maestros* Maité et Freddy disent s'en remettre à une plus grande sensibilisation des danseurs qu'ils encadrent et à la transmission de leur savoir. « J'aimerais que nous fassions un exercice de conscience pour ne pas perdre tout ça. Mais aujourd'hui, cette conscience, oui elle est mienne, et j'essaie de la transmettre à mes élèves pour qu'ils valorisent, pour qu'ils sachent en prendre soin, pour qu'ils sachent pratiquer, etc. » (Freddy). La *maestra* Maité, pour sa part, et nous en avons fait mention en section 4.1.9, ne voit d'autres solutions que l'action.

Change, préoccupe-toi, occupe-toi. Et si tu réussis à avoir un peu d'influence dans ton milieu, tu es meilleur. Ainsi est ma façon de penser. C'est : je vais me sensibiliser, je vais m'occuper et je vais transmettre aux gens sur qui j'ai de l'influence, pour pouvoir le faire. Et à leur tour, comme agents de changement. [...] Fais toi-même quelque chose par mesure de sécurité [...] Le changement doit venir de la société, pas du gouvernement. Le changement pour le respect des traditions dépend de moi ! De cette même fierté, de ma loyauté et mon engagement envers ma patrie. C'est ce que je pense.

Il s'agit donc d'un rôle dont la gravité s'est accrue en fonction de l'urgence de parer à une transformation qui dénaturerait la danse.

Nous avons demandé à nos répondants s'il existait des lieux d'échange sur leurs préoccupations face à la danse folklorique. Quelques-uns ont mentionné ne pas savoir ou ne pas avoir connaissance de tels lieux. Pour d'autres, il existe certains espaces d'échange. Aprike a notamment parlé des formations universitaires en danse, de même que des cours et pratiques parascolaires qui permettraient non seulement de danser, mais aussi d'échanger sur leurs préoccupations pour la conservation des danses par l'entremise de l'enseignement de notions historiques. Outre ce qui se fait dans ces classes, elle a également mentionné la tenue de congrès de danses folkloriques mexicaines.

Le *maestro* Freddy a, pour sa part, identifié la section mexicaine d'un organisme nommé Conseil international des organisations de festivals de folklore et d'arts traditionnels (CIOFF) à l'intérieur de laquelle il pourrait y avoir un lieu d'échange sur les préoccupations actuelles comme les standards d'authenticité pour les groupes. Il constate cependant que la section nationale ne bouge pas en ce sens, se concentrant principalement sur la gestion des festivals et sur l'envoi de groupes mexicains à l'étranger : « Le CIOFF est le conseil international pour aller aux tournées. C'est lui qui coordonne les groupes qui vont aller à l'étranger. Ce n'est que ça. Mais il n'y a pas de préoccupation pour que [les groupes] aient un niveau, une qualité, quelque chose réellement véridique à l'intérieur du contexte traditionnel, folklorique. » Et parce qu'il n'a pas l'impression qu'il y ait un véritable lieu d'échanges, son souhait serait de voir naître une association de *maestros* ou encore qu'il ait des forums de discussion. Toutefois, ce projet n'est pas sans obstacle :

Je veux faire une association de *maestros* de danse parce que ce serait de l'intérêt de tous et les décisions seraient prises en commun. Pas pour qu'on fasse ce que je dis. Ça, je n'en veux pas. Mais pour partager tous ces enseignements. [...] Et ce n'est pas possible. Pourquoi? Parce que nous sommes égoïstes. Parce que chacun s'occupe de ses affaires. Et nous croyons tous que nous sommes uniques, le top et ce qu'il y a de meilleur, plutôt que se mettre à établir des accords pour que ça puisse fonctionner. Le pas, la danse, le vestimentaire. Comment sont-ils? (Freddy)

Il appert que la collaboration entre les groupes n'est pas évidente. Par exemple, pour les célébrations du centenaire de la révolution mexicaine en novembre 2010, le *maestro* Freddy était en charge de coordonner la participation de plus de 365 danseurs de différents groupes

de Querétaro parce que personne d'autre ne voulait prendre le leadership et ce ne fût « pas facile d'être leader au sein des leaders » (Freddy).

Par ailleurs, la *maestra* Maité a, de son côté, indiqué faire partie d'un regroupement de chercheurs : « Je fais partie de l'Institut de recherche et de diffusion de la danse mexicaine. [...] Pourquoi? Pour que nous puissions la renforcer. Et tu fais du réseautage. [...] nous nous réunissons, environ 20 *maestros*, et nous faisons quelques recherches. » Nous constatons donc qu'il existe quelques lieux d'échange même si, dans la pratique, la plupart des *maestros* semblent travailler chacun de leur côté.

* * *

Nous constatons comment les expériences intimes se situent aussi à la frange des bouleversements techno-culturels. C'est ainsi que se reprendra notre questionnement initial dans le chapitre qui clôt l'analyse de notre documentation, soit écrite, soit issue de notre immersion en lieu et place.

CHAPITRE VI

MÉTANALYSE : CROISEMENT ENTRE LES CONSTATS ET LES CONCEPTS THÉORIQUES

La gran lucha de México a lo largo del tiempo,
pero sobre todo a partir de la revolución,
ha sido la conquista de una identidad nacional.
Yo creo que ya tenemos esa identidad nacional,
nadie duda sobre cuál sea la identidad de México.
Pero para el siglo veintiuno tenemos un desafío
mayor que ese. Fundados en la identidad,
pasar a la diversidad. Aceptar nuestra diversidad.

Carlos Fuentes

Dans les deux chapitres précédents, en guise de premier niveau d'analyse, nous avons présenté la synthèse thématique mettant en relief les résultats issus de nos entretiens et de nos observations, et ce, selon l'organisation inhérente à nos dimensions de recherche. Nous souhaitons ici faire une analyse transversale des constats en émanant, en dégagant les traits majeurs, lesquels seront mis en relation avec la théorie explorée dans les chapitres 1 et 2. Par ailleurs, des découvertes plus pointues effectuées lors du terrain nous ont incitée à creuser notre documentation sur ces thèmes, laquelle sera aussi présentée dans ce dernier chapitre.

Avant de débiter notre second niveau d'analyse, rappelons l'objet de notre recherche qui consiste à explorer les motivations poussant de jeunes étudiants universitaires de Querétaro à s'investir dans des pratiques traditionnelles, plus précisément dans une troupe de danse folklorique, et ce, en tenant compte du contexte de mondialisation et d'intégration nord-américaine dans lequel le Mexique évolue. Il s'agit donc de sonder l'importance de telles pratiques traditionnelles dans l'expression de l'identité et du sentiment national mexicain, en soi et pour ces jeunes.

Martin et Pesovar (2005) qualifient la danse folklorique de « phénomène physique, artistique et social extrêmement complexe et varié ». Ainsi, sans prétendre vouloir analyser la danse folklorique mexicaine dans son ensemble, nous avons, ici, surtout voulu nous attarder à

certaines de ces « éléments qui déterminent le contenu de la danse, comme son rôle social, ses liens avec les coutumes, sa valeur sémantique et ses composantes émotionnelles, c'est-à-dire à [des] manifestations de l'existence qui se rapportent à la danse. » (Martin et Pesovar, 2005)

6.1 La danse folklorique, une pratique traditionnelle?

Nous l'avons vu en section 4.3.1, les répondants différencient pratiques traditionnelles et folklore. Dès lors, nous tenterons de comprendre où se situe la danse folklorique, en tenant compte des concepts explorés dans la littérature.

Nous avons saisi que nos informateurs perçoivent les pratiques traditionnelles comme un ensemble de rituels, valeurs, façons de faire, habitudes, mœurs, visions et cosmovisions, qui se transmettent de génération en génération et qui sont liées au passé d'un peuple, d'une ethnie. La pratique traditionnelle vue sous cet angle nous rappelle une définition de la tradition que donne Balandier (1968), c'est-à-dire qu'elle est conçue

comme appliquée à un *système* : à l'ensemble des valeurs, des symboles, des idées et des contraintes qui déterminent l'adhésion à un ordre social et culturel justifié par la référence au passé, et qui assure la défense de cet ordre contre l'œuvre des forces de contestation radicale et de changement.

Ce système est alors généralement associé par nos répondants à la religion ou aux peuples autochtones, et distancé de leur vie quotidienne. La portée de ce système n'en est pas moins agissante, par exemple, comme référence lors de célébrations collectives.

Afin de mieux saisir la différenciation entre la danse traditionnelle et la danse folklorique dans le contexte étudié, il nous apparaît important d'ajouter ici une précision quant à la catégorisation des danses au Mexique. La danse mexicaine est généralement conçue selon qu'elle soit « *danza* » ou « *baile* ». Sevilla (1990) explique que la « *danza* » prend normalement place à l'intérieur d'un contexte cérémoniel, prenant alors un caractère magico-religieux et suivant des patrons rigides dictés par la tradition. Le « *baile* » se voit plutôt exécuté à l'intérieur d'un contexte festif à caractère profane, récréatif et facilitant la relation hommes-femmes. Il suit également des patrons musicaux et de mouvements, sans toutefois être aussi rigide que la « *danza* », acceptant certaines variations chorégraphiques. Dans un

contexte traditionnel, tant pour la « *danza* » que pour le « *baile* », le « public » est sollicité comme spectateur, mais peut aussi être invité à y participer.

Aussi le folklore mexicain présente tant des « *danzas* » que des « *bailes* ». Il s'agit néanmoins d'une performance sur scène, à travers une interprétation stylisée et mise en scène, où le public tient un rôle de spectateur et n'y participe que discrètement. La représentation que nos informateurs se font de la pratique folklorique renvoie d'ailleurs, elle aussi, au passé et aux traditions d'un peuple, mais d'un point de vue *a priori* artistique. Par cette différenciation, la pratique folklorique se voudrait une présentation esthétique des pratiques traditionnelles – mortes ou vivantes – et principalement modifiées pour des questions d'ordre scénique. Poussant cette idée, Baud (1995) attribue au folklore de la plupart des groupes folkloriques une « vision consensuelle et aseptisée du Mexique "traditionnel" et "authentique" ».

En ce sens, la principale critique entendue au Mexique à propos du folklore renvoie à la déformation plus ou moins obligée des pratiques traditionnelles – stylisation et présentation hors contexte – pourtant dans le but d'en faire la promotion, la diffusion et la perpétuation, et qui s'effectue souvent via une institutionnalisation des pratiques. « Je suis conscient que ce que nous faisons, c'est [...] du spectacle [...] Je ne l'inclus pas dans le traditionnel parce que le traditionnel est dans son lieu d'origine » (Freddy). Sevilla (1995) identifie deux mécanismes sous-jacents à l'institutionnalisation des pratiques traditionnelles : l'« académisation » des danses et la création de groupes de spectacle, de concours et de festivals. Selon l'auteur, ces deux mécanismes auraient mené à ce qu'elle appelle des interprétations « dépurées » des versions traditionnelles, ces dernières perdant ainsi leur fonction de « communion » populaire et leur sens réel. Conin abonde en ce sens : « Ces concours institutionnels ont fini par poignarder une quasi-morte Fête des morts. [...] Ils l'ont fait ressortir, ils l'ont sortie en termes institutionnels, mais en termes de lui donner un ultime coup de poignard comme on le fait pour achever les taureaux. » Paradoxalement, ces mécanismes émanent de mesures gouvernementales – nous en avons fait un bref résumé au chapitre I – visant à inculquer un sentiment nationaliste au peuple mexicain par la valorisation des traits de la culture héritée et contemporaine.

Nous comprenons ainsi que la danse folklorique à la fois recoupe les pratiques traditionnelles et en est indépendante. Elle recoupe d'abord parce qu'elle met en scène des tableaux soit d'événements marquant le parcours collectif, soit liés aux saisons et à la vie communautaire; ensuite parce qu'elle réfère à des objets, des costumes, qui sont d'usage et de symbolique liés au passé. En chapitre II (sect. 2.4.1), nous signalions que le folklore est considéré, par l'UNESCO, comme « l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant que qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci » (Lamontagne, 1994). Par ailleurs, nous l'avons montré au chapitre précédent (sect. 5.1.4), le bagage culturel qui sert d'arrière-plan à cette pratique artistique revêt un caractère traditionnel puisant dans l'histoire du Mexique, et se présente comme l'une des motivations des danseurs rencontrés. « Et tout le bagage qu'il y a derrière. C'est que ça vient de cette fête, c'est une tradition de cette zone, [...] ce sont des mouvements qui se sont générés ainsi, pour exprimer [...] tel quel. » (Nadia) D'une certaine manière, danse folklorique et tradition s'appuient l'une sur l'autre ; une tradition s'exprime, voire se renforce par l'art; l'art module ce qui, dans la tradition, peut être relayé selon les variations de sensibilités collectives mais aussi selon les situations socio-historiques données.

Ensuite, la danse folklorique s'avère indépendante de la pratique traditionnelle en ceci qu'elle ne peut, de toutes manières, exposer par le détail et la durée la teneur *in vivo* d'une coutume. « Une fête qui dure quatre jours, je la représente en huit minutes. [...] Alors, tu tentes de recréer la magie. Mais c'est impossible. La magie est dans le lieu d'origine. » (Maité) Aux fins de ce qui est praticable pour un public et pour des danseurs, elle ne retient que des aspects phares de la tradition. Il s'ensuit un effet pervers de « dénaturalisation » ou de distension du lien serré entre danse et tradition : il faut par suite exhausser, voire solenniser le message issu de la tradition pour qu'il puisse être communiqué. Néanmoins, les modifications formelles ne sont pas systématiquement équivalentes à une déperdition de l'essence, dans la mesure où les choix thématiques et de rendu sont à la fois bien expliqués et bien compris. Si les sensibilités aux événements et les événements mêmes, célébrés, ont changé, la théâtralisation devient plus importante au plan du « jeu d'acteur » des danseurs. Là aussi, la mise en contexte de la pièce représentée s'avère d'autant plus importante.

6.2 Identité reconnue à travers la danse

À la lumière de notre premier niveau d'analyse, nous estimons que l'identité reconnue à travers la danse est de trois ordres. En premier lieu, il y a celle qui renvoie aux traits jugés essentiels dans la formation historique des valeurs mexicaines et dans un sentiment d'appartenance à la nation. En effet, la connaissance des faits historiques qu'ils acquièrent par la danse, la pratique de la danse folklorique mexicaine en soi et les traditions l'entourant procurent aux danseurs un sentiment d'inclusion nationale. L'adhésion à une collectivité se tient en vibration à partir d'un geste dont la signification est partagée. Le pratique de la danse folklorique, par ce qui « se cache derrière les mouvements » (Aldo) et par les émotions induites que d'autres danses ne permettent pas, apporte ainsi une sorte de confirmation identitaire aux danseurs, sur la base d'un des marqueurs identitaires « universaux », le positionnement comme membre au sein d'un même « tout » qui existe par-delà sa propre existence, une sorte d'altérité omniprésente et vérifiable empiriquement.

Le Mexique se base sur chaque individu qui le compose. Alors, le Mexique, je le vois en moi. Je reflète ce qu'est le Mexique à partir de ce que je sais et de ce que je fais. Donc pour moi, comme personne, comme Mexicaine, elles me sont très importantes et j'aime connaître toutes ces traditions, connaître mes origines. [...] Être dans ce contexte, dans ce pays, être en train d'apprendre, me nourrir de tout ce qui m'entoure. C'est très important pour moi parce que c'est ce qui m'identifie, c'est ce dans quoi je me trouve en ce moment. Je crois que c'est la pièce maîtresse de la formation de qui je suis moi, d'où je viens et ce que je reflète aux autres. (Nadia)

« Si on ne connaissait pas notre histoire, on ne sentirait rien lorsqu'on chante une chanson d'un pays » (Aprike). De fait, rappelons-nous que pour certaines nations, des événements historiques spécifiques et à haute teneur symbolique peuvent entraîner la construction d'un sentiment identitaire national (Leclerc, 2000). En ce sens, la personnification de personnages et la représentation de faits historiques tels qu'on le voit dans la danse folklorique mexicaine se révèlent alors d'excellents appuis pour alimenter le sentiment d'appartenance à la nation et permettent à l'être, qu'il soit participant ou observateur de ce qui est dansé, de se « reconnaître dans une série de valeurs, de modèles, d'idéaux véhiculés par une collectivité à laquelle on s'identifie » (Ferréol et Jucquois, 2003). Se joue ainsi le principe voulant que le fait d'être membre d'un groupe se construit sur une référence, voire un adhésion à un « méta » groupe, et vice-versa. Et ce principe n'est pas obsolète (voir sect. 6.3).

En deuxième lieu, nous avons identifié l'identité qui sait adapter les modalités actuelles de la tradition aux contraintes temporelles, économiques et liées à la vie urbaine, de même qu'aux

avancées techniques. Les pratiques traditionnelles et folkloriques en milieu urbain se trouvent changées, voire modernisées, en comparaison avec ce qu'elles ont été. « L'économisme » généralisé, intrinsèque de la globalisation, et véhiculé par la mondialisation, entraîne une autre logique par laquelle tout est calculé et calculé pour servir à court terme, et surtout, l'enrichissement matériel. La tradition est alors attaquée sous deux fronts : directement, par le choc des valeurs, et indirectement parce que les constituantes, ici, les danseurs, bénéficient de moins de temps pour la pratiquer et le public, pour la « contempler » et y participer. Le rapport au temps est différent. On observe chez les citadins des sociétés modernes actuelles une indifférence à l'endroit du temps long et une fascination pour le temps éphémère (Des Aulniers, 2009b). Les changements doivent y suivre un « continuum ininterrompu », valorisant du coup davantage le futur que le passé (Poirier, 1991).

En conséquence, une tradition qui durait quelques jours et exigeait une présence participante se voit aujourd'hui *représentée*, ou tout simplement évoquée en quelques minutes ou quelques heures. Des gestes sont reproduits, mais énucléés d'un ensemble au profit de la nécessité de plaire et d'émouvoir. Et ce, sans compter que les fibres naturelles de costumes soient désormais remplacées par des fibres synthétiques moins dispendieuses et plus voyantes, que les costumes seront portés à l'occasion d'un rituel ou d'une fête mais pas dans la vie quotidienne, pour ne nommer que ces exemples. Or, parce que les traditions ne sont pas figées dans le temps, nous estimons tout de même que les modifications apportées peuvent permettre à ceux qui les pratiquent de les relier à ce qu'ils vivent au quotidien et donc, de reconnaître une part d'eux à l'intérieur même de ces pratiques et ainsi se les approprier. Une part d'eux, car dans le tout-à-l'égo culturel, il s'agit d'équilibrer l'auto-référence avec le respect des règles qui garantissent la pérennisation ou encore la durée et la solidité d'un trait culturel.

Mais comme le rythme des changements est plus rapide, donnant l'impression que le caractère « traditionnel » se perd, il convient alors d'explorer la persistance d'une sorte de noyau d'un récit de la culture sur elle-même. Doit-on ainsi envisager la danse folklorique en milieu urbain comme une conciliation du passé et du présent, de la tradition et de la modernité?

En troisième élément de construction identitaire, nous avons dégagé le caractère formellement pittoresque de la prestation. Tel que mentionné, même si l'intensité et l'amplitude des mouvements devraient être les mêmes lors des pratiques du groupe, la prestation devant public est spéciale pour les danseurs. Le port de costumes traditionnels notamment « me fait sentir que je fais partie du Mexique. Ça enrichit, ça renforce mon sentir d'être Mexicaine » (Nadia).

« La danse peut être vue comme une situation rituelle. Il lui faut un temps et un lieu différents de l'ordinaire, qui la font reconnaître comme une performance. [...] Les danseurs se préparent à la danse en changeant leur apparence. Vêtements, et parfois maquillage ou chaussures, sont appropriés, c'est-à-dire qu'ils font reconnaître la danse par métonymie [...] Changer d'apparence, c'est créer un double en soi-même. [...] La possession, comme dédoublement de l'identité, apparaît ainsi comme une forme particulière de performance – représentation et communication symbolique dans un espace-temps donné. » (Agier, 2000)

Et par son caractère unique, la danse folklorique permet aux danseurs de se distinguer comme individus. De plus, la personnalisation des mouvements ou la prestation en solo sont notamment des façons pour le danseur de se distinguer individuellement. « [Il y a] l'esthétique de ce que nous faisons individuellement. C'est-à-dire, ma façon de l'exécuter à moi. Ça ne doit pas être trop différencié, mais il y a toujours une caractéristique qui t'identifie, qui t'individualise. » (Aldo) On peut y voir le reflet d'une émotion viscérale qui ne soit pas reliée à l'expérience individuelle (la « part de soi » évoquée plus haut), mais à une sorte d'empathie à rebours pour les thèmes représentés. L'émotion qui se dégage de ces « récits » est traduite par le danseur en résonance avec sa propre sensibilité, enrichissant cette dernière d'une tonalité autre; il y a là une figure de l'altérité non nommée telle, mais que l'on peut décoder dans la ferveur de nos interlocuteurs.

6.3 Influence de la collectivité et expérience identitaire collective

Creusons davantage le premier lieu d'identité, inscrit dans la section précédente.

L'identité collective permise par la danse passe par le sentiment d'exister individuellement, corporellement, en liens interdépendants avec les autres danseurs dans un tout plus grand que soi, et dans le regard du public. Nos informateurs danseurs ont clairement énoncé danser pour eux d'abord, tout en spécifiant qu'ils ne pourraient danser seuls. « C'est comme

si nous étions tous en harmonie et tous ensemble nous sommes une équipe et nous sommes tous connectés par quelque chose. » (Aura)

« La danse est une situation rituelle encore en ce qu'elle permet une autre expression des corps, plus enjoués ou possédés par une intention de rencontre avec l'autre : en général avec l'autre sexe, mais pas uniquement, et pas toujours en tête-à-tête. En couple ou en groupe, montrer la sensualité et le charme de son corps est une façon de chercher une autre part de soi-même. » (Agier, 2000)

Et parce que l'identité serait « dépendante » du regard des autres, la reconnaissance du public pour l'individu et le groupe devient importante. « Je danse pour moi. [...] J'aime aussi que les gens me voient. Pas tant qu'ils me voient, je veux dire en tant qu'individu, mais partie d'un tout. » (Paco) Le public agit alors comme tiers révélateur et catalyseur de l'esprit de corps, nous allons y revenir d'ailleurs concernant l'altérité (sect. 6.4). Ici, c'est que le corps individuel transmet, en coordination avec les autres. L'esprit de corps est ainsi double, enrichi et ressenti tel : corps individuel, corps social.

De manière générale, le besoin d'identité « singulière » puise dans les racines, alors que pour nombre de jeunes actuels, les racines semblent moins importantes que l'« obligation » implicite de travailler à se joindre à un tout. Aussi « les identités collectives auxquelles [le danseur] appartient composent ainsi sa personnalité à partir de fondements stables, qui le garantissent contre les aléas de l'existence et l'insèrent dans un réseau cohérent de solidarités organiques. » (Poirier, 1991) Le passage entre le renforcement de l'identité individuelle et la persistance à être un porte flambeau d'une part de l'héritage s'effectue à travers un sentiment puissant, la fierté : d'abord d'accomplir en soi, ensuite, d'accomplir au sein d'un réseau sémantique et expressif plus large que simplement auto-référentiel individuel.

Je suis là premièrement pour moi. Je l'assume moi, je l'exécute moi et j'en prends plaisir, moi. Ensuite, quand on élargit le point de vue, on se rend compte qu'on est au milieu d'un ensemble. [...] On communique ensemble avec le langage de la danse pour le faire tous ensemble, pas seuls. Nous dansons donc ensuite pour le groupe. (Aldo)

De plus, il semble que l'importance du collectif pourrait être un élément récurrent dans les groupes folkloriques en milieu urbain. Les propos de la directrice artistique du groupe *Les Pieds légers de Laval* reflètent bien l'intérêt des danseurs folkloriques, dans son cas Québécois et dans notre étude Mexicains, à appartenir au groupe :

Ce sont des danseurs qui ont choisi de pratiquer un art qui est collectif. Ils avaient le choix, ces danseurs-là, de faire du hip hop, du ballet, qui sont des arts qui se valent tout à fait. Mais ils ont fait le choix de faire du folklore et donc, de danser ensemble. Ces danseurs-là, ils ne

performent pas en tant que soi. Oui, ils performent en tant que danseurs, mais ils performent surtout en tant que groupe. C'est la réussite du groupe qui prévaut sur la réussite individuelle et j'ai donc l'impression qu'ils incarnent, en quelque sorte, un certain îlot de résistance contre les valeurs individualistes. J'ai l'impression qu'ils font beaucoup pour le collectif. (Émilie Coulombe, 2012)¹

Pour revenir à notre étude, nous comprenons que l'identité individuelle se construit dans l'effort régulier et dans une certaine forme de contrainte éducative, d'abord parentale. En effet, nous l'avons vu au chapitre II (section 2.3.2), la culture représente un processus interactif entre le système symbolique collectif et l'individu, marquant de cette façon l'identité d'un système. Cette dernière évolue donc en fonction notamment du contexte historique et social complexe et changeant dans lequel évolue l'individu. Rappelons-nous le concept d'identité légitimante de Castells (1999) qui veut qu'elle se construise sur la base de la structure mise en place par les institutions dirigeantes et dominant la société par la création d'une société civile composée d'organisations, d'institutions et d'acteurs sociaux structurés et organisés. Par conséquent, l'omniprésence des pratiques folkloriques en milieu urbain grâce à la création d'une politique éducative et d'institutions culturelles gouvernementales a certainement eu une influence sur l'identité de nos répondants. Baignant dans une culture structurée par un système de valeurs promouvant des pratiques traditionnelles et folkloriques spécifiques, l'individu se trouve à assimiler inconsciemment et implicitement les traditions de son groupe, c'est-à-dire qu'il se trouve à être enculturé. Les danseurs de México Folklórico sont passés par ce « processus d'apprentissage qui a renforcé, peut-être, cet intérêt pour ce qui est Mexicain. » (Aldo) Les pratiques culturelles mises de l'avant tiennent souvent de ce qui « est le plus joli », pour reprendre les mots de Conin, situation qui, sans être idéale, demeure importante. Cette enculturation précoce et prenant des chemins différents vient alors contribuer à la formation de l'identité collective et au maintien des traditions, mais sous quelle forme? Nous y reviendrons en section 6.6.

Par ailleurs, l'éclatement des structures d'accueil définies au chapitre I (sect. 1.1.2) et le « changement drastique des modèles culturels » rendraient, selon Poirier, l'individu « orphelin du groupe et malade de la société. » (Poirier, 1991) Cherchant constamment à définir son identité individuelle, l'individu en contexte urbain vit égoïstement pour soi. « Au

¹ Documentaire « Les pieds légers », <http://www.youtube.com/watch?v=xMB9HQwFxqM&feature=youtu.be>, consulté le 19 janvier 2013.

sentiment de faire corps avec le groupe s'est substituée la volonté de "vivre sa vie"; un égoïsme "sacré" a été, semble-t-il, légitimé. [C'est] l'émergence de l'individu en tant que centre d'intérêt fondamental [qui remplace] la focalisation de l'être sur le groupe. » (Poirier, 1991). Ainsi, bien qu'il y ait toujours une transmission des pratiques culturelles et traditionnelles au sein de la famille et dans le curriculum scolaire des Mexicains, on peut se demander si l'appartenance à un groupe de danse folklorique ne vient pas également combler un besoin d'appartenance à un collectif que la vie urbaine actuelle offre difficilement. La participation à un groupe de danse folklorique ne permettrait-elle pas à ces jeunes de retrouver un espace de solidarité ?

6.4 L'expérience d'altérité ou la rencontre de l'Autre

D'emblée, l'expérience d'altérité se vit sous différents registres « bienfaisants » pour les danseurs. Au premier registre, il y a le fait qu'ils empruntent le rôle d'un autre lorsqu'ils dansent, qu'ils re-présentent un autre forgé dans leur imaginaire, parfois aidés de costumes et de maquillage. « La danse relève parfois du théâtre, du rituel ou du jeu » (Hanna, 2005). « À partir du moment où je me maquille, je me sens autre. » (Aura) Les danseurs se sentent sortir de soi lorsqu'ils exécutent une danse et/ou ils la ressentent davantage. « Il y a des moments où je peux jusque voyager, voler. J'en oublie parfois qui je suis. Et oui, je vole. J'arrive à sentir parfois que je vole. » (Paco) D'après Agier, la danse entraîne « jeux de l'apparence, identités en double, expression permissive des corps, [...] les danseurs et danseuses ne repartent indemnes de leurs moments de dédoublement que furent le bal, la fête ou le carnaval. » (Agier, 2000) En effet ces derniers, par la médiation de l'autre représenté, peuvent orienter leur singularité de manière soit confortante, soit déstabilisante, mais semble-t-il, avec un sentiment de justesse. Être l'autre le mieux possible galvanise le même mouvement intérieur pour soi-même.

Plus encore, et notamment parce que la « *performance* [est] une représentation préparée pour un public, avec lequel s'établit une forme de communication dans un lieu spécifique ou momentanément approprié » (Agier, 2000), et aussi par besoin de reconnaissance, nous avons identifié comme expérience de l'altérité le fait de moduler, éventuellement, sa prestation selon le regard des autres. Il y a là davantage que la notion de reconnaissance par les spectateurs développée dans la section précédente (6.3), à savoir qu'une responsabilité

personnelle s'engage à partir des attentes du public. « De voir le public me motive à me dépasser moi-même. » (Nadia) « Quand les gens te voient, tu dois le faire encore mieux. » (Aprike) Aussi, sur le plan local, les danseurs servent d'intermédiaires entre les « autres » qui ont fondé et construit leur culture et ceux qui en sont toujours porteurs, en le leur rappelant. « Je me sens obligé de transmettre aux nouvelles générations ce qu'a été notre histoire, notre vie, nos traditions, tout. C'est-à-dire, avoir bien en tête que nous sommes Mexicains et que nous devons les faire connaître et que tous se rendent compte de leur beauté. » (Beto) Alors que sur le plan international, ils portent vers les étrangers les messages clés du rapport au monde mexicain. « C'est important de leur transmettre tes traditions pour qu'ils connaissent vraiment l'endroit d'où tu viens, comment c'est. » (Beto) Enfin, parce qu'ils dansent en groupe, ils doivent aussi tenir compte constamment de leurs coéquipiers pour la cohésion performative, mais aussi pour le plaisir d'être ensemble. « Nous sommes une équipe et nous sommes tous connectés par quelque chose. » (Aura) À cet égard, notons que la mission de transmission ne s'établit pas sous l'égide d'une obligation, mais également et peut-être davantage, sous l'effet de l'émotion, ici, bien sûr en regard du tableau particulier chorégraphié, mais aussi du simple fait de se percevoir comme relais d'une altérité antérieure à sa propre biographie.

Par ailleurs et d'évidence, l'altérité ne se situe pas que sur le plan historique, au sens de situer l'époque actuelle en regard de celles passées, au sein de sa propre culture, mais sur le plan contemporain, en regard des autres cultures dont les « produits » sont devenus aisément accessibles, surtout en milieu urbain. « Nous nous comprenons et nous nous connaissons beaucoup plus rapidement que par le passé. Et ceci nous montre d'autres coutumes, d'autres façons d'être, d'autres manières de se vêtir, d'autres modèles, d'autres paradigmes. » (Marcelo) Mentionnée en section 2.2.1, cette forme de *malinchismo* où le Mexicain « porte un regard sur l' "autre" » (Cambrézy, 1994) lui permettrait de se situer par rapport à lui-même. On sent, chez les répondants, à la fois un attrait certain envers ces « produits » qui sont nouveaux pour eux et la crainte de voir leurs « produits » à eux, singuliers, être mis de côté. « Nous sommes en train de perdre ce qui est à nous pour prendre ce qui est à eux. » (Beto) « Tu peux, comme je dis, t'informer ou voir ce qui se passe ailleurs. Mais sans perdre ce qui est à toi. » (Aprike) Jusqu'où « perdre » ? Comment favoriser l'ouverture sans prendre le chemin de l'assimilation ? C'est bien la question des altérités croisées de la modernité.

6.5 Transmission, mondialisation et protection de la culture locale (résistance)

Ainsi, malgré la curiosité de nos informateurs pour l'Autre, l'affirmation de la singularité demeure importante ou, comme nous l'avons souligné au chapitre I (section 1.5.1), « l'urgent besoin d'exprimer son identité propre, et de la faire reconnaître très concrètement par les autres, est de plus en plus contagieux. » (Hooson, 1994). Cela se passe comme si l'altérité, à travers les cultures autres, insistait sur la revendication du pôle idiosyncrasique de l'identité, non pas tant au nom de l'intégration de l'apport des autres que d'une sorte de « substance » propre.

Par ailleurs, la mondialisation, en changeant le rapport à l'espace, a modifié le rapport au temps bien davantage que sous l'angle du temps de transmission technologique des communications. « Si tu es dans un lieu où la vie est très rapide [...] je ne crois pas que tu aies beaucoup de temps pour penser à la tradition et à transmettre quelque chose. » (Aprike) « Les gens sont chaque jour plus occupés. Il n'y a plus de temps pour amener les enfants aux cours supplémentaires en soirée, comme la danse par exemple. » (Aura) Le temps s'est à la fois compacté sur l'ensemble des éléments, de plus en plus nombreux et protéiformes, desquels tenir compte dans le présent et le temps s'est évidé de sa dimension chronologique sur la durée. Encore une fois, le passé revêt alors beaucoup moins d'importance que le présent et le futur dans les sociétés modernes actuelles (Poirier, 1991).

Aussi, nous l'avons mentionné plus haut, les répondants sont passés par une enculturation précoce, et ce, dès la petite enfance dans leur famille, puis dans le contexte culturel mexicain – même urbain – ainsi qu'à l'école, en raison de la politique éducative à caractère nationaliste en vigueur. Néanmoins, si les bases de la politique éducative nationaliste demeurent, la valorisation de la culture varie en fonction des différents gouvernements. De fait, « le pays n'a pas été capable de consolider un modèle de gestion dans lequel les agents et promoteurs culturels, les institutions publiques et privées, étatiques et municipales puissent coordonner leur travail et activités de façon efficace », notamment parce que « le Mexique a besoin d'une politique d'État (inclusive, participative et démocratique) et non pas simplement d'une politique pour six ans² » qui dépend des priorités du Président de la République et du style de gestion du titulaire de CONACULTA (Barba, 2008). En

² La durée d'un mandat présidentiel au Mexique.

conséquence, nous estimons que, bien qu'importante dans le processus d'enculturation, la politique éducative sera plus ou moins influente selon la politique culturelle en vigueur.

Si l'intérêt pour ce qui est mexicain peut être renforcé par enculturation, la transmission des pratiques en milieu urbain se fait néanmoins souvent sans qu'il n'y ait de transmission explicite de la signification de la tradition, que ce soit par le biais de concours institutionnalisés ou par la présentation de pratiques mises en scène pour les besoins du spectacle, par exemple. Ainsi, parallèlement à la « *technicisation* de la société » (Balandier, 2012), on observe une technicisation des pratiques culturelles traditionnelles. Ce type de transmission peut ainsi entraîner un manque de compréhension de la pratique où, à la limite, seul l'esthétisme en vient à être valorisé et apprécié. Or, « l'académisation » de la danse et l'institutionnalisation des pratiques, bien qu'elles comportent des désavantages de décontextualisation, se révèlent être les quasi uniques voies de diffusion d'une pratique traditionnelle en milieu urbain. « Malheureusement, il y a des régions du pays où la danse traditionnelle a déjà disparu et l'unique forme sous laquelle elle se conserve, c'est à travers la danse folklorique. Bienvenue aux danses folkloriques dans ce contexte. » (Conin) En ce sens, nous pouvons ainsi considérer l'institutionnalisation des pratiques comme une forme de préservation, et donc de résistance à l'homogénéisation culturelle, en renforçant la singularité des pratiques et de l'identité culturelle. La danse folklorique, parce qu'elle porte en elle la marque des singularités culturelles, devient du coup un repoussoir du caractère nivelant de la mondialisation. Elle prend une vertu amplifiée comme une sorte de trace concentrée de la danse traditionnelle qui disparaîtrait à grande vitesse, parce qu'inscrite dans le quotidien et le rythme rituel malmenés par les exigences de l'économisme des échanges, de quasi tous les échanges. « La misère symbolique » (Stiegler, 2004), ou la perte de participation engendrée par la pensée ultra positiviste versée dans l'utilitarisme, par la compression du rapport au temps, se trouverait ainsi atténuée par la réintégration d'une forme de subjectivité établissant un pont entre soi qui survit dans la mesure où il est inséré dans une forme de survivance culturelle. Atténuée, mais aussi sur un continuum de rouleau compresseur.

De la sorte, il appert que les mots d'ordre vécus de la modernité peuvent contribuer à la diffusion des traditions, de manière généralement inaperçue dans la littérature, et sous ces traits :

- 1) On découvre un accès au transhistorique à travers la sensorialité, qui elle, provoque une sorte d'empathie à rebours à l'endroit des histoires vécues il y a des décennies et des siècles.
- 2) Ce qui change, c'est la manière d'évoquer, de se représenter et de communiquer à propos de la tradition : la tradition n'est donc pas tant l'objet de pontifes savants et de thématiques isolées, mais envisagée ici comme un fil d'humanité saisi à travers un mode de préhension valorisé dans la modernité et surtout la *post*, à savoir le plaisir, et très singulièrement dans des sociétés atomisées, le plaisir *in vivo* partagé.
- 3) La pratique de la danse révèle une ascèse assumée qui est récompensée par le sentiment de plénitude de faire partie de quelque chose de plus grand que soi; au plan biographique individuel, par les soins du groupe qui aussi rayonne hors de son territoire d'ancrage, au plan biographique intergénérationnel, par la stimulation originaire familiale. Mais aussi au plan d'une forme de généalogie collective : sans être patriotique, cette insertion fait résonner les échos à travers le temps d'histoires épiques ou romanesques, à l'égard desquelles on peut tout autant s'identifier affectivement, collectivement, que se distancier, mais dans tous les cas, y puiser un puissant vecteur identitaire culturel.

Le sens de transmission s'avère double, sans nécessairement être distingué tel.

- 1) Transmettre peut signifier communiquer, rendre compte de, livrer un message, faire partager une émotion en la suscitant un tant soit peu chez l'autre. Ce sens renvoie au présent et au fait de la conscience.
- 2) Et transmettre au sens de porter un message qui prend sens dans le temps, au travers un rapport au temps qui relie passé, présent et avenir, les engageant tous; on transmet en ce sens sans nécessairement le savoir, par des gestes qui ont leur éloquence implicite.

En ce sens la danse participe des deux, d'où précisément le caractère essentiel de son existence et pas seulement pour les danseurs et chorégraphes, aussi pour le public ET pour une société en général. Qu'elle soit associée à une pratique traditionnelle ou à une « folklorisation » ne change pas le message de fond, à savoir l'existence d'une forme autre que celles courantes de se mouvoir dans l'art de refléter le monde, et son monde.

6.6 Mode de vie urbain : entre modernité et tradition

En contexte général, le passé devient connecté de manière négligeable, singulièrement quand on l'évoque nommément; ce qui en est issu est perçu comme « isolable » à considérer avec déférence – ou non – sans tenir compte du fait que des éléments de la tradition (ex. coutumes alimentaires) sont intégrés dans la quotidienneté. En zones urbaines, nous l'avons évoqué au chapitre IV (section 4.3.1), les traditions sont souvent perçues comme un spectacle à consommer. « Dans les villes, oui, je vois que les traditions qui se préservent c'est parce que c'est quelque chose de folklorique, qui donne de la couleur, qui a toujours été comme ça ». « Le sens change. Puis, progressivement, les gestes changent aussi. [À titre comparatif,] « le cas du tango est exemplaire et bien connu. D'une danse improvisée et alerte dans les bals milonga des faubourgs argentins, elle est passée au spectacle chorégraphique proche du ballet » (Agier, 2000).

Mais rappelons-nous les propos du *maestro* Freddy : même si les pratiques ne se font que lors de fêtes ou cérémonies, et prenant du coup un caractère plus solennel et aussi plus autonome, elles revêtent néanmoins une importance pour la sauvegarde de la tradition, une tradition qui aura évolué avec les années. La vie urbaine implique une division des activités de la vie. Il y a eu un éclatement en divers secteurs, lieux, etc.

Les participants relèvent ainsi la dichotomie entre la poussée de la mondialisation et la relégation des traditions, comme si le mouvement était incontrôlable. « La mondialisation [...] paraît être à la fois une épreuve – par la mobilité de l'économie financière – et une chance – par l'émergence de toutes les civilisations vivantes. L'aspect économique est celui qui alarme ; la géopolitique surveille les nouveaux champions de la croissance, l'affrontement politique ravive l'opposition entre protectionnisme (barrières douanières protectrices des "nations") et mondialisation libérale (assauts de la concurrence et grande ouverture à l'inégalité des pouvoirs-faire). » (Balandier, 2012)

La rupture introduite par la mondialisation est telle qu'elle semble dissiper toute forme de continuité, si ce n'est d'historicité. Et peut-être nie-t-elle tout ce qui n'est pas sous sa dynamique? L'effet symbolique massif et premier fascinateur de la mondialisation, c'est qu'on veut en être, sans néanmoins être antinomique avec « être soi », comme élément

d'une chaîne humaine. Nous pouvons penser à l'exemple du groupe de jeunes autochtones Seris qui ont embrassé tradition et modernité en combinant chansons traditionnelles et rock, formant ainsi une pratique hybride. García Canclini (2001) définit l'hybridation comme « les processus socioculturels dans lesquels des structures ou pratiques, qui existaient séparément, se combinent pour générer de nouvelles structures, objets et pratiques. »³ La réinvention des traditions (ou plutôt de leur présentation), tout comme l'hybridation – la première pouvant être une des manifestations de la seconde – se révèlent être des façons pour les sociétés de résister à la tendance dominante.

Mario Vargas Llosa porte de son côté un regard sévère sur l'impact de la mondialisation sur la pratique culturelle :

Nul doute que la liberté politique et la liberté économique ont gagné du terrain dans le monde mais tous les penseurs libéraux depuis Adam Smith jusqu'à Friedrich Hayek et Isaiah Berlin, tous ont estimé que si la liberté économique et la liberté de marché ne s'accompagnent pas d'une intense vie culturelle et spirituelle, elles peuvent se dénaturer, se dépraver, se corrompre. Et malheureusement, à notre époque, nous vivons du point de vue culturel ce qu'on pourrait appeler un recul ou une décadence. La culture est devenue un jeu, un divertissement, un amusement. Elle est extrêmement banalisée en faveur de la frivolité, de la facilité et du bon marché. Et en même temps, la vie spirituelle s'est considérablement appauvrie. Je pense que tout ça représente un danger très grand car derrière il y a des phénomènes comme la corruption, devenue si étendue, notamment dans les pays les plus développés. Il y a une crise des valeurs et une crise morale avant d'être une crise économique. Donc on ne peut pas être optimiste car s'il y a des remèdes, on ne voit pas beaucoup d'intentions de régler ces problèmes. (Vargas Llosa, 2013)

Il semblerait ainsi qu'un des mots d'ordre de la mondialisation soit le culte du pittoresque en soi, associé à ce que cela vient susciter chez le spectateur, et non pas par entendement attentif des significations culturelles. Un exemple de la « spectacularisation » de la danse au Mexique est celui du *Ballet folklórico de México Amalia Hernandez* qui présente des danses traditionnelles mexicaines stylisées et adaptées pour la scène, et ne s'en cachant pas. « Elle s'inspire des essences du folklore mexicain et les recrée avec diverses techniques de la danse classique et moderne, pour ensuite les transporter sur scène à la manière d'un spectacle, avec des résultats surprenants. »⁴

Plus qu'une situation propre à la danse folklorique, Augé soutient que le monde et son quotidien est mis en spectacle :

³ Trad. libre

⁴ Trad. libre. Citation tirée du site Web du groupe : <http://www.balletamalia.com/frame1.html>

L'esprit du temps, c'est d'abord le privilège accordé au présent sur le passé et sur le futur, un esprit de consommation immédiate qui s'accommode fort bien de la mise en spectacle du monde. La mise en spectacle se manifeste à d'autres échelles et de diverses manières : ravalement des immeubles, villages fleuris, restaurations de ruines, spectacles "son et lumière", illuminations, parcs régionaux, aménagement et protection des grands sites naturels, mais aussi mise en images de l'actualité, simultanéité de l'événement et de sa représentation dans la vie politique, sportive ou artistique. En nous invitant à considérer les politiques comme des acteurs ou des personnages, et l'espace public comme celui du public comme au sens théâtral du terme, cette mise en spectacle rend chaque jour plus poreuse la frontière entre le réel et sa représentation, entre le réel et la fiction. (Augé, 2003)

À force de tout voir comme un spectacle, on finit par penser uniquement en terme de réception potentielle et non pas en termes – ce qui serait plus équilibré – de respect des fondements. Dans ce contexte plutôt alarmiste et sur la base des propos de nos informateurs en ce qui a trait aux changements observés dans les pratiques traditionnelles et en danse traditionnelle et/ou folklorique, nous nous sommes questionnée sur les principes de continuité et d'authenticité.

6.7 Vers de « nouvelles » traditions?

Nous avons fait état, au chapitre 1 (sections 1.1.1 et 1.2), du caractère évolutif des modèles de la société et de la culture. De fait, « l'Histoire ne se répète pas, elle se poursuit, et dans son mouvement elle défait et recompose les identités. » (Balandier, 2012)

Selon Poirier, le principe de continuité

privilégie la répétition sur la novation; on peut dire qu'il a été au cœur même du système de valeurs de toutes les sociétés jusqu'à la révolution industrielle et que les sociétés rurales ont continué à y être profondément attachées jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il s'inscrit tout à fait dans la logique de ces cultures, qui demeurent fondées sur la tradition et ne redoutent rien tant que le changement, source de tous les maux. [...] L'impérialisme des sciences et des techniques, la multiplicité des contacts interculturels, les bouleversements intervenus dans l'économie et les genres de vie ont eu raison des conservatismes. (Poirier, 1991)

Alors que la novation est aujourd'hui privilégiée au détriment de la continuité, Poirier estime cependant qu'elle doit

transiter par la tradition et que le développement ne peut être fait qu'avec la collaboration des ancêtres. [...] Le passé demeure vivant à travers le présent [...] les modèles du passé sont en permanence *actualisés* par le présent, les ancêtres demeurant les tuteurs et les censeurs, toujours vivants et agissants. (Poirier, 1991, souligné de CR)

Ce qui change aussi, nous l'avons dit, c'est le rythme des changements donnant l'impression que le caractère « traditionnel » se perd, alors que ce qu'il convient d'explorer, c'est la persistance d'une sorte de noyau d'un récit de culture sur elle-même. Autrement dit, si la base des pratiques traditionnelles demeure, il convient de dire que les pratiques ont évolué.

La modernité, devant la tradition, pose de manière accrue les questions de conservation : que sélectionner ? Le problème réside justement dans le temps qui n'est pas forcément accordé à la réflexion sur la sélection. Si d'évidence, aucune société ne peut conserver à l'identique, que peut-elle garder d'intact ? Le peut-elle ? Au nom de quoi ? Si elle met de côté, c'est qu'elle consent à perdre des éléments – c'est un principe vital – et sous quels critères ? Et comment intéresser les générations futures alors que beaucoup est fait pour transmettre le pittoresque des pratiques, et très peu pour les fondements et leur signification ? (Lesquelles on peut d'ailleurs interpréter comme un effet de désymbolisation, exigeant la réflexion en cours dans maints milieux culturels afin de contrer la « dysneyworldisation » de la présentation des récits collectifs.)

Alors que certains changements apportés aux pratiques traditionnelles relèvent d'avancées techniques, pourrait-il y avoir eu des changements opérés dans le but de faire des pratiques traditionnelles quelque chose qui soit plus proche de soi et ainsi pouvoir s'y reconnaître ? Et ce, sans toutefois éteindre les échos dans ce soi des expériences autres, comme nous l'avons vu plus haut ? Face à ces changements qu'Agier appelle des « nouveautés »,

la difficulté se situe plutôt [...] dans la nécessité de donner du sens aux nouveautés. [...] Quand bien même les quêtes identitaires semblent, comme dans l'actualité, opérer des retours en arrière, voire des raccourcis historiques fulgurants, elles sont encore des innovations. Traduites en innovations artistiques, ce sont plus des découvertes des autres que des replis sur soi. (Agier, 2000)

Ainsi, le problème avec les changements est de savoir où est la ligne à ne pas dépasser entre la préservation de l'essence et du savoir, et l'identification et l'appropriation des pratiques traditionnelles. En ce sens, la danse folklorique, en raison de sa stylisation et de sa mise en scène, est parfois perçue comme une « caricature » des danses traditionnelles. Sevilla (1990), dans sa volonté de défendre l'authenticité des danses traditionnelles, estime que les gouvernements, en souhaitant académiser et « spectaculariser » les manifestations de danses traditionnelles afin de les intégrer à une politique apparemment nationaliste, les auraient plutôt déformées. À l'opposé, d'autres estiment normale la modification des danses

au fil du temps et voient dans l'institutionnalisation la cause de la recherche d'authenticité par certains.

Aujourd'hui comme à l'origine des danses d'Amérique latine, la créativité vient de la rencontre et des mélanges. [...] Performances culturelles toujours en mouvement, ces danses ne firent l'objet d'obsessions de pureté et de tentatives de fixation sous forme de traditions à respecter [que] [...] lorsqu'elles devinrent nationales, dans les périodes nationalistes de chaque pays [...] Comme le football ou le carnaval – autres métaphores des styles, des rapports et des destins sociaux – *ces danses ont ainsi acquis de l'identité politique. On peut dire qu'à partir de ce moment-là, le processus de création s'est trouvé dominé par ces stratégies identitaires, même si le couple problématique culture/identité est un facteur permanent de création, et même si le rapport de force entre l'un et l'autre termes n'est jamais fixé de manière définitive.* (Agier, 2000, soulignés de CR)

On peut se demander si de respecter les traits singuliers des éléments d'une forme artistique ne vient pas contribuer à la spécificité d'une culture. Mais jusqu'à quel point les danseurs perçoivent-ils cette dernière?

6.8 Conclusion

En somme, la danse folklorique, parce qu'elle porte en soi la marque des singularités culturelles, est un repoussoir du caractère nivelant de la mondialisation. Elle prend une vertu amplifiée comme une sorte de trace concentrée et nostalgique de la danse traditionnelle qui disparaîtrait à grande vitesse, parce qu'inscrite dans le quotidien et le rythme actuel des activités rituelles largement déconsidérés par la logique de l'échange utile et visible à court terme, quand cette dernière domine.

Malgré cela et parce qu'elle tient davantage du spectacle que de la participation communautaire, on voit même à l'intérieur de la danse folklorique que certains traits sont modifiés pour plaire au «goût du jour», ce qui est en soi antinomique avec la transmission patrimoniale. Mais est-ce que ces modifications qui ajoutent de la valeur au spectacle sont porteuses de sens pour les danseurs? Pour le public?

Il nous apparaît important de souligner que le public a longtemps été largement analphabète, ce qui pourrait expliquer, selon García Canclini, l'important apport du visuel dans les pratiques traditionnelles en Amérique latine.

Le patrimoine existe comme force politique dans la mesure où il est théâtralisé : en commémorations, monuments, musées. Dans notre Amérique, où l'analphabétisme a

commencé à être minoritaire il y a quelques années et pas dans tous les pays, il n'est pas surprenant que la culture ait été principalement visuelle. Ainsi, être cultivé, c'est appréhender un ensemble de connaissances, en grande partie iconiques, sur sa propre histoire, et aussi participer sur scène où les groupes hégémoniques font que la société se donne à soi-même le spectacle de son origine. (García Canclini, 2009)⁵

Fuller Snyder va dans le même sens : « J'ai pu observer que la danse revêt une importance d'autant plus grande que les sociétés sont moins alphabétisées. » (Fuller Snyder, 2005) Selon l'Instituto Nacional de Estadística y Geografía du Mexique, ce sont aujourd'hui 6,9% des Mexicains qui sont analphabètes. Pour des fins de comparaison, les taux d'analphabétisme au Mexique en 1990 et en 2000 étaient respectivement de 12,4% et 9,5%⁶.

À travers la danse, les membres des sociétés sans écriture apprennent qui ils sont. La danse prodigue également tous les enseignements nécessaires sur l'histoire d'une société, ses concepts philosophiques, ses croyances religieuses, etc. Elle incarne à la fois l'identité de l'individu et une vision du monde. (Fuller Snyder, 2005)

Rappelons aussi que l'étude du Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a montré que pour 46% de la population queretana, le Mexique provoque un sentiment de fierté chez eux. « La fierté, je l'associe au message du folklore. Tu as la fierté de dire : "Je suis Mexicain et je te transmets ce que nous sommes, les Mexicains, ce qui, à travers la danse, peut être nommé Mexique." Ça, c'est la fierté. » (Aldo). Par cette fierté, nous rejoignons l'élément de la stratégie identitaire politique apportée par Agier en finale de la dernière section.

Bien que le sentiment de fierté soit toujours présent, est-ce que l'éducation, la vie urbaine et la mondialisation auraient néanmoins modifié leur approche face à ces pratiques développées dans un contexte passé et fort différent?

Les danseurs, eux, ressentent de la fierté à pratiquer la danse folklorique et à transmettre une représentation de leurs traditions et leur histoire. Cependant, nous retenons également que l'expression artistique que permet la danse folklorique est un volet important pour eux. En conséquence, parce qu'ils sont aussi des artistes – on inclut ici aussi les directeurs des groupes – on comprend qu'une place doit être laissée à la créativité. « Comme les sujets

⁵ Trad. libre

⁶ Données tirées de

http://www.google.ca/url?sa=t&rct=i&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CFEQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.inegi.gob.mx%2Fprod_serv%2Fcontenidos%2Fespanol%2Fbvinegi%2Fproductos%2Fcensos%2Fpoblacion%2F2010%2Fprinci_result%2Fcpv2010_principales_resultadosV.pdf&ei=nFcrUtbBFdSu4AP2noDIAQ&usq=AFQjCN GTxhitjiM8VfkbJPP3s-m3VvmM7A&sig2=bwcsWnDD32m-ONVdGbJfqw&bvm=bv.51773540.d.dmg, consulté le 30 août 2013.

veulent généralement partager leurs expériences, ils oscillent entre la création pour eux-mêmes et pour le spectacle : cette tension est souvent la base de la séduction artistique. »⁷ Or, leurs expériences ne correspondent pas nécessairement à ce qui est présenté dans la danse folklorique. En ce sens, nous croyons que les modifications apportées à la danse folklorique relèvent, oui, d'un esthétisme artistique pour rendre le visuel intéressant en spectacle, mais également pour les ceux qui la pratique puissent s'y identifier en fonction du contexte actuel.

Enfin, à la suite de ces constats et pour répondre à notre question de recherche, nous nous sommes inspirée du symbole de danse (voir annexe F) et du schéma du danseur dans les sociétés sans écriture de Fuller Snyder (2005) afin de construire notre propre schéma du danseur et tenter de comprendre les motivations qui poussent ces jeunes danseurs à s'investir dans des pratiques folkloriques, en tenant compte du contexte étudié (voir annexe G). Tout comme Fuller Snyder, nous parlons ici d'indice, car « la signification et l'importance de la danse sont, en dernier ressort, éclairées précisément par ces aspects culturels qui, intangibles et échappant à toute documentation complète, ne peuvent être approchés et pressentis que si l'on est profondément immergé dans une culture. » (Fuller Snyder, 2005) Les constats qui en ressortent sont les suivants :

- 1) Le danseur est un être singulier qui a besoin de reconnaissance. La danse folklorique, par son caractère unique, permet au danseur d'être identifié comme appartenant à une culture spécifique – la mexicaine – mais aussi en tant qu'artiste.
- 2) Parmi les aspects intérieurs de l'expérience du danseur qui modulent la danse :
 - a. La stimulation à la danse et le ressenti, basés sur l'expérience de vie personnelle du danseur.
 - b. Une transformation a lieu à l'intérieur du danseur, emportant « cette personne hors du monde ordinaire dans un univers de sensibilité aiguisée » (Langer citée in Fuller Snyder, 2005), dans un état d'extase. Elle peut également se faire sous la forme de personnification.
 - c. Jouent en réciprocité le désir de dépassement et la cohésion performative avec le groupe, qui suscitent le plaisir et la fierté d'en faire partie, voire le sentiment de communion;

⁷ Trad. libre

- d. Le sentiment parfois indicible d'être relai d'une expérience humaine, laquelle, bien sûr avec des différences de contexte et d'époque, n'en comporte pas moins des résonnances affectives complexes.
- 3) Des aspects extérieurs de l'expérience du danseur, en relation avec l'environnement « global », modulent également la danse. Nous avons identifié :
- a. Les effets de la mondialisation qui peuvent venir modifier des aspects techniques de la danse comme les costumes. Ils sont aussi responsables des hybridations qu'on peut observer dans la pratique de la danse folklorique mexicaine.
 - b. La civilisation du spectacle qui incite le danseur à suivre des critères artistiques de stylisation et ainsi rendre la danse en dominante divertissante et étonnante par ses prouesses et costumes éclatants, délaissant l'évocation de sentiments humains universaux face aux enjeux vitaux.
- 4) Des aspects extérieurs de l'expérience du danseur, en relation avec la société contemporaine, font varier la danse :
- a. La rencontre avec l'Autre est importante pour le danseur. Elle lui apporte une reconnaissance de ses talents et ses efforts, et lui permet de communiquer son message, qu'il soit destiné à un public mexicain ou étranger. De plus, le regard de l'Autre peut inciter le danseur à vouloir se dépasser, et ce, en sus de l'émulation inhérente au groupe.
 - b. L'événement justifiant la performance est le moteur essentiel de l'exécution de la danse. En fonction de l'événement et du public qui regarde la danse, la danse prendra plus ou moins d'importance pour le danseur, rendant compte du fait qu'il se perçoit comme porteur de trait de la culture.

Par conséquent et à la lumière de notre recherche, le danseur n'ayant pas expérimenté réellement, empiriquement, les situations/histoires qu'il représente par la danse folklorique, nous comprenons qu'il est d'abord motivé par l'affirmation de sa singularité comme personne, comme artiste. Mais en même temps, la sémantique de la danse porte des traits transgénérationnels auxquels il peut s'identifier comme individu, mais par le vecteur de cette expressivité qui ne devient pas alors que de soi. Le besoin de s'accomplir comme danseur et de se transformer semblent ainsi être les principales motivations de nos répondants. L'appartenance au groupe est une autre motivation, dont la force peut notamment s'expliquer par une résistance à la montée de l'individualisme en milieu urbain. Enfin, si l'expression de l'identité et du sentiment national mexicain est l'une des motivations de ces jeunes danseurs,

ce serait davantage comme appui en cours de découverte de l'expérience, dû à l'exploration des significations et à la qualité d'ambassadeur que confèrent tant les spectacles présentés au Mexique que les tournées hors territoire national.

C'est ainsi que nous pouvons constater que ces motivations sont enchevêtrées, notamment du fait que l'individu n'est pas que centré sur lui et que la vie de groupe n'est pas équivalente à grégaire. Si ce qui motive, au fond, réside dans le principe de plaisir, ce principe puise à multiples sources, dont l'aisance corporelle démontrée, la coordination avec ses pairs, la plongée dans l'harmonie gestuelle, musique intime, mais aussi, exprimée éloquemment en creux, le sentiment de participation à une altérité que l'on ne comprend pas toujours intellectuellement, que l'on ne transmet pas didactiquement, mais qui est appelée à se trouver une voie d'actualisation : le plaisir de se savoir maillon et de réitérer le lien entre les générations, incluant celles disparues. Car si elles ne sont plus, leurs constructions symboliques leur survivent. Cette « survivance » n'empêche pas l'introduction de nouvelles modalités, même si elle est portée comme un étendard de la stratégie identitaire collective. Et là où la novation pourrait se tailler une place, c'est dans les modalités de cette transmission et de cette identité.

EN CONCLUSION...

À toutes les époques et dans tous les peuples,
sauf pendant l'intermède de 2 000 ans d'histoire occidentale,
la danse a donc été enracinée dans toutes les expériences
vitales des sociétés et des individus: celle de l'amour et
de la mort, des guerres et des religions.

La vie quotidienne peut exprimer par le langage,
mais pas les événements qui transcendent. La danse
exprime cette transcendance. Pour dire ce qui l'émeut
ou ce qu'il l'honore, l'homme danse.

Roger Garaudy

Nous avons campé notre travail sur la base de deux réalités du monde contemporain liées à la mondialisation, soit : l'entrée des sociétés occidentales dans une ère dite postindustrielle et l'imposition du mode de pensée capitaliste sur l'ensemble des relations internationales. Les effets induits par la mondialisation sont nombreux. D'une part, on observe une multiplication des moyens de communication et de mise en contact avec les différentes cultures, et des avancées technologiques aux nombreux aspects positifs. Conséquemment, le partage, l'échange et l'accès à une diversité culturelle sont facilités par la mondialisation. Cependant, des craintes vis-à-vis celle-ci se font également ressentir. En effet, parce qu'il existe des inégalités entre les nations et régions du monde, on observe une préoccupation face à ce qui semble être une hégémonie du modèle (nord)occidental, pouvant mener à une dévalorisation, voire une perte de l'identité culturelle dans les sociétés à moindres moyens.

La mondialisation a représenté une série de transitions pour le Mexique. Alors que le passé rappelle sa spécificité, le futur représente l'accès au monde globalisé où une place de choix lui est offerte. Au cœur des phénomènes d'identité, la culture légitime les façons d'organiser la vie sociale et de la symboliser. Face à la crainte d'uniformisation, certaines cultures tentent de résister et peuvent aller jusqu'à un repli identitaire. Le défi du Mexique est donc de réussir à maintenir un équilibre entre le pays moderne et celui plus traditionnel.

C'est dans ce contexte que nous avons voulu, avec cette recherche en communication – si limitée soit-elle –, comprendre les tensions entre tradition et modernité au Mexique, de même

que la gamme des possibilités et impossibilités de coexistence de ces deux univers de signification, et ce, en étudiant un mode d'expression particulier : la danse. Plus spécifiquement, nous nous sommes questionnée sur les raisons qui peuvent pousser de jeunes Mexicains, aujourd'hui et au-delà de la volonté de transmettre un peu de leur identité à travers la danse, à s'investir dans un groupe de danse folklorique. Nous nous sommes demandée si le recours au patrimoine culturel immatériel, ici la danse folklorique, comme symbole identitaire, dans le contexte de mondialisation que vivent les Mexicains, et plus précisément en milieux urbains, ne serait pas en fait l'expression d'une forme de résistance à la mondialisation. De façon plus détaillée, nous avons aussi voulu explorer 1) le concept de la danse comme mode de communication à la fois individuel et culturel, à côté des modalités techniques de communication; 2) le rapport au corps, qu'il s'agisse du corps individuel, groupal et social ainsi exprimé; 3) et l'importance des traditions et de leur transmission pour ces jeunes Mexicains. Pour tenter de répondre à nos interrogations, nous avons fait appel à la méthode inductive, telle que pratiquée dans l'orientation anthropologique de la constitution des savoirs, dans laquelle le microscopique est analysé à partir de l'intérieur en vue d'extrapoler vers le global, permettant ainsi une exploration à la fois théorique, sur le terrain et, ensuite, une analyse des données recueillies.

* * *

Dans un premier temps, au chapitre I, notamment à partir des propos de Marc Augé et de Jean Poirier, nous avons d'abord exploré diverses théories sur la mondialisation, la surmodernité, ainsi que sur les changements qui en découlent et sur ses impacts, tant positifs que négatifs, sur les individus, les cultures et la culture en soi. Nous y avons également abordé la question du frottement entre « tradition » et « modernité ». Puis nous avons présenté un état des lieux des effets de la mondialisation sur le Mexique, en introduisant notamment les politiques culturelles mises en place depuis quelques années. Nous avons terminé en présentant notre questionnement de recherche.

Au chapitre II, nous avons exposé le cadre de questionnement et d'interprétation conceptuels sur lesquels nous nous sommes appuyée dans notre recherche. Nous avons débuté ce chapitre en traitant du rôle de la communication dans notre recherche, essentielle à l'étude d'un mode d'expression tel que la danse ainsi qu'au processus de changement qu'est la mondialisation. Nous y avons aussi traité des concepts d'altérité et d'identité, complexes s'il en est, ainsi que des modes de résistance identitaires. Ensuite, nous avons abordé les

concepts de patrimoine culturel immatériel, de tradition et de folklore et leur continuité ou évolution. Nous nous sommes aussi penchée sur le concept de danse à la base de notre étude, aidée notamment des écrits d'Amparo Sevilla, avant de présenter les dimensions ressortant de notre cadre conceptuel et qui devaient être étudiées lors du terrain de recherche : le concept de pratique traditionnelle, la transmission des pratiques traditionnelles, la comparaison temporelle, la comparaison avec d'autres pratiques traditionnelles et les liens possibles, les pratiques traditionnelles et la danse pour le répondant, l'état actuel et les projections, et un dégagement a posteriori des rapports entre identité et altérité.

Le troisième chapitre était consacré à la démarche méthodologique. Après avoir brièvement exposé les fondements de la recherche qualitative, nous y avons justifié l'emploi d'une méthode qualitative, appropriée à notre objet d'étude, de même que nous avons légitimé notre approche d'orientation anthropologique. Nous avons également présenté les spécificités caractérisant notre terrain, justifiant notamment pourquoi nous avons opté pour des entretiens semi dirigés et l'observation participante. Rappelons que la population étudiée était principalement constituée de jeunes universitaires, impliqués dans un groupe de danse folklorique semi-professionnel, basé à Querétaro, au Mexique, de même que de professeurs de danse et d'histoire. Nous avons ensuite exposé la façon dont nous allions traiter et analyser les données recueillies. Pour clore le chapitre III, nous avons abordé les limites et les précautions éthiques liées à notre recherche.

Le chapitre IV était en quelque sorte une introduction à la présentation de nos résultats, et où nous avons, notamment, « levé le voile » sur les coulisses de notre terrain de recherche. Nous avons débuté le chapitre en offrant au lecteur un bref portrait de nos informateurs, étape qui nous semblait essentielle à une meilleure compréhension. Ainsi, avant d'aborder les résultats de nos entretiens, nous avons explicité les détails de la partie « observation participante » de notre recherche et nous avons fait part de quelques-unes de nos observations. La présentation de nos résultats a pris pour structure les dimensions explorées lors des entretiens. Les résultats exposés en seconde partie du chapitre IV se sont concentrés sur les pratiques comme telles et leurs significations culturelles. Nous avons poursuivi la présentation de nos résultats au chapitre V, dans lequel nous nous sommes attardée à l'expérience de la danse, en contexte métissé entre tradition et contemporanéité, contribuant aussi au vécu des expériences individuelles. Nous nous sommes aussi penchée

sur la perception qu'avaient nos répondants de la mondialisation, en soi et dans le monde de la danse au Mexique.

Enfin, nous avons, au chapitre VI, procédé à la métanalyse de nos résultats de recherche, en croisant les constats de notre premier niveau d'analyse avec la théorie et les concepts explorés dans les chapitres I et II. Cette analyse transversale, faite avec plus de distanciation, a permis de dégager les traits majeurs de notre recherche de terrain, et nous a incitée à creuser notre documentation sur les thèmes qui s'en émanaient. Nous nous sommes référée, entre autres, sur quelques auteurs ayant écrit sur la danse folklorique au Mexique ou en Amérique latine comme Jean-Pierre Baud, Amparo Sevilla, Nestor García Canclini et Michel Agier.

* * *

L'objet d'étude de cette recherche et l'angle privilégié s'inséraient tous deux dans le champ des sciences de la communication. La combinaison de communication et anthropologie nous a permis d'une part, d'étudier les spécificités liées à notre objet en tant que manifestation de communication et, d'autre part, d'explorer les conditions dans lesquelles il y a communication. N'oublions pas que

La danse, comme tout fait, tout système de communication historiquement inscrit dans sa société, est simultanément langage et pratique sociale : langage développant des références qui entrent en singulière résonance avec les codes du – ou des – public(s), et pratique sociale impliquant un appareil de communication régi par des acteurs socialement situés dans l'ensemble des relations conflictuelles qui animent toute société. (Baud, 1995)

Ainsi, le corps dansé – seul ou en groupe – devient une manière d'interpréter le monde, un espace où l'individu transmet la vision du monde d'un groupe social spécifique en son nom et au nom des autres. La danse folklorique rend davantage compte d'un caractère conscient et déterminé du rayonnement, avec des incidences associées à sa performativité, au sens de la recherche pour plaire à un public, selon des incontournables sémantiques qui peuvent varier. La danse traditionnelle, elle, est une courroie plus «pure» de l'esprit du peuple» (même si cela peut paraître paradoxale, vu que son sens renvoie, *a priori*, à «folklore»), en tant que mode d'être intégré aux célébrations groupales, elles-mêmes enserrées dans un réseau sémantique complexe, traduisant diverses facettes du rapport au monde.

Si l'objet de notre recherche – la coexistence entre modernité et tradition au Mexique – n'était pas nécessairement des plus originaux, nous avons néanmoins tenté d'y ajouter une touche artistique en l'abordant à travers la danse folklorique. Le fait d'avoir pu observer, de près, de loin et en immersion, la pratique de la danse folklorique mexicaine, et d'avoir pu nous entretenir avec des danseurs et professeurs passionnés de leurs traditions et de leur art, s'est avéré riche en informations. C'est suite à un travail d'analyse minutieux et en profondeur que nous avons pu faire ressortir quelques constats en lien avec notre questionnement de base. Brièvement, nous dégageons de notre recherche les points suivants :

- 1) Une différenciation est élaborée entre pratiques traditionnelles et folklore.
- 2) En milieu urbain, la pratique traditionnelle et la danse folklorique sont attaquées directement, par le choc des valeurs, et indirectement, parce que les danseurs bénéficient de moins de temps pour la pratiquer et le public, pour la « contempler » et y participer.
- 3) Le sens de transmission est double : pour communiquer un état d'être et pour porter un message qui traverse le temps.
- 4) L'altérité ne se situe pas que sur le plan historique, au sens de situer l'époque actuelle en regard de celles passées, au sein de sa propre culture, mais sur le plan contemporain, en regard des autres cultures dont les « produits » sont devenus aisément accessibles, surtout en milieu urbain.
- 5) L'enculturation précoce et prenant des chemins différents contribue à la formation de l'identité collective et au maintien des traditions.
- 6) Le danseur se donne comme un être singulier qui a besoin de reconnaissance.
- 7) Cela se passe comme si l'altérité, à travers les cultures autres, insistait sur la revendication du pôle idiosyncrasique de l'identité, non pas tant au nom de l'intégration de l'apport des autres que d'une sorte de « substance » propre.
- 8) Des aspects intérieurs de l'expérience du danseur modulent la danse :
 - a. La stimulation à la danse et le ressenti, basés sur l'expérience de vie personnelle du danseur;
 - b. L'évolution du danseur au travers de la personnification eu égard au récit représenté;
 - c. Jouent en réciprocité le désir de dépassement et la cohésion performative avec le groupe, qui suscitent le plaisir et la fierté d'en faire partie, voire le sentiment de communion;

- d. Le sentiment parfois indicible d'être relais d'une expérience humaine qui n'appartient pas au temps présent.
- 9) Des aspects extérieurs de l'expérience du danseur, en relation avec l'environnement « global », modulent également la danse.
- a. Des effets de la mondialisation peuvent venir modifier des aspects techniques de la danse comme les costumes. Ils peuvent aussi être responsables des hybridations stylistiques.
 - b. La civilisation du spectacle incite le danseur à suivre des critères artistiques de stylisation, rendant la danse en dominante divertissante.
- 10) Des aspects extérieurs de l'expérience du danseur, en relation avec la société contemporaine, font varier la danse :
- a. La rencontre avec l'Autre apporte au danseur une reconnaissance, et lui permet de communiquer son message. Le regard de l'Autre peut aussi inciter le danseur à vouloir se dépasser.
 - b. L'événement justifiant la performance est le moteur essentiel de l'exécution de la danse.
 - c. Ils servent d'intermédiaires entre les « autres » qui ont fondé et construit leur culture et ceux qui en sont toujours porteurs;
 - d. Ils portent vers les étrangers les messages clés du rapport au monde mexicain;
- 11) La danse folklorique, parce qu'elle porte en soi la marque des singularités culturelles, est un repoussoir du caractère nivelant de la mondialisation.
- 12) « La danse revêt une importance d'autant plus grande que les sociétés sont moins alphabétisées. » (Fuller Snyder, 2005)
- 13) Les motivations des danseurs sont enchevêtrées, notamment du fait que l'individu n'est pas que centré sur lui et que la vie de groupe n'est pas équivalente à grégaire, mais plutôt à un milieu d'efforts et d'aspirations partagés. Ce qui motive, au fond, réside dans le principe de plaisir, qui puise à multiples sources.
- 14) L'identité reconnue à travers la danse est de trois ordres :
- a. Celle qui renvoie aux traits jugés essentiels dans la formation historique des valeurs mexicaines et dans un sentiment d'appartenance à la nation;
 - b. Celle qui sait adapter les modalités actuelles de la tradition aux contraintes temporelles, économiques et liées à la vie urbaine, de même qu'aux avancées techniques;

c. Celle associée au caractère formellement pittoresque de la prestation.

* * *

Notre recherche a ouvert quelques pistes de réflexion qu'il ne nous a malheureusement pas été possible de creuser davantage. Il aurait été intéressant notamment de s'attarder au concept d'authenticité, en lien avec la singularité d'une culture et le besoin de préserver la culture. Que devrait-on conserver? Que peut-on laisser tomber et sous quels critères peut-on le faire? Au nom de quoi devrait-on travailler à conserver une pratique intacte ?

Nous aurions également aimé investiguer davantage afin de comprendre si les modifications apportées aux pratiques et au folklore sont porteuses de sens et d'identité pour les danseurs et/ou pour le public. Et si l'insistance est de nos jours mise sur la subjectivité individuelle, est-ce que « dé-folkloriser », au sens de sortir du joli pittoresque à tout prix, ce serait faire entendre et voir ces expériences vécues intimement par d'autres avant nous et renvoyant à des sentiments et aspirations qui dépassent les époques? Ou encore, si le niveau d'éducation contribue à la prédilection pour un art de scène, et un art de scène en partie praticable par tous, dans ses formes élémentaires, une éducation accrue n'aurait pas justement le mérite de faire en sorte que les spectateurs sondent le sens de ce qu'ils voient? Or il semble bien que l'éducation à travers ses formes actuelles, ne valorise pas d'abord le caractère réflexif, mais la mise en spectacle de l'autre pour conforter un soi, d'ailleurs de plus en plus angoissé et de plus en plus en demande de sécurisations sur le mode de la reconnaissance de ce qu'il connaît.

Sur le thème de la transmission des pratiques traditionnelles et du folklore aux nouvelles générations, nous nous demandons donc de quelle façon il serait possible d'intéresser les jeunes alors que beaucoup est fait pour transmettre le pittoresque des pratiques, et très peu pour les fondements et leur signification. En ce sens, pour de futures recherches, nous pourrions étudier l'apport des médias sociaux dans la transmission des pratiques et du folklore. À ce sujet et à titre d'exemple, nous avons observé que les participants à notre recherche étaient très actifs sur *Facebook* et que le folklore, la tradition et leur implication dans le groupe de danse folklorique prenaient une place prépondérante dans leurs conversations en ligne.

Cette recherche compte évidemment ses limites. En premier lieu, bien que nous souhaitions que cette étude puisse aider à comprendre une palette de possibilités et d'impossibilités concernant la coexistence des effets de la mondialisation et des pratiques culturelles traditionnelles, nous sommes consciente qu'elle se base sur un contexte particulier et, par conséquent, qu'elle ne sera pas nécessairement et complètement transposable dans un autre contexte. D'autant plus qu'une recherche s'appuyant sur les propos de dix informateurs et sur un terrain de deux mois et demi ne peut prétendre à la représentativité d'une recherche de plus grande envergure. Si notre terrain avait duré plus longtemps et que nous avions pu faire des entretiens avec un plus grand nombre d'informateurs, et provenant même de différents groupes de danse folklorique, notre analyse aurait gagné en validité. Il aurait, évidemment, été pertinent de faire cette recherche en comparant les réponses des jeunes du groupe folklorique avec celles d'autres participants pratiquant, eux, la danse traditionnelle telle que définie par nos informateurs.

De plus, sur le plan de l'observation participante, il est possible que les personnes dont les conduites ont été observées aient modifié leur comportement en notre présence. Sur le plan des entretiens, nous n'excluons pas qu'il peut y avoir eu des biais communicationnels, tels que des réponses stéréotypées ou en accord avec nos attentes et peut-être même des réactions défensives. Il a également fallu trouver un équilibre entre la nécessité de distanciation scientifique et notre implication dans le groupe.

Ces limites, bien qu'elles soient possibles, n'empêchent toutefois pas la fiabilité des résultats notre recherche, par un processus rigoureux de traitement des propos de nos interlocuteurs, afin de nous tenir au plus près de leurs significations. Nous avons en même temps tenu à apprendre à mettre en relations leurs points de vue avec le discours savant, à la fois pour mieux éclairer les premiers et pour compléter ou nuancer le second, même si très peu et humblement.

En terminant, rappelons simplement que là où le folklore est démonstration, la pratique est intégration. Le folklore peut alors servir de médiation vers la conscience même des fondements de la pratique. Même si cette dernière s'amenuise, le folklore peut rester la représentation vivante de son existence. Et ce qui motive, au fond, c'est le principe de plaisir!

ANNEXE A

CODIFICATION DES DIMENSIONS DE RECHERCHE ET QUESTIONS D'ENTRETIENS

N.B. Les éléments précédés d'un astérisque (*) sont survenus en cours de terrain.

| Codes | Questions |
|--------------|--|
| PT | 1) Description générale |
| PTdef | Qu'incluez-vous dans les « pratiques traditionnelles » ? |
| PTp | Quelle est votre perception générale des pratiques traditionnelles? |
| DFdef | Comment définissez-vous la danse folklorique? |
| PTC | Comment définissez-vous le concept de culture? |
| PT vs F | * Différence entre pratiques traditionnelles et folklore. |
| T | 2) Transmission des pratiques traditionnelles |
| Top | Comment s'opère la transmission des pratiques traditionnelles chez vous, ici? |
| Tc | Qu'est-ce qui est transmis? |
| Te | * Ce qui n'est pas transmis. |
| Tij | Les jeunes Mexicains sont-ils intéressés à ce qu'on leur transmette ces pratiques traditionnelles? |
| Tia | * Intérêt des adultes pour la transmission. |
| Tim | De quel ordre est votre implication dans la transmission des pratiques traditionnelles? |
| Tpr | * La transmission est une préoccupation. |
| E | 3) Comparaison temporelle |
| Ep | Comment percevez-vous l'évolution des PT? |
| Ep | Pensez-vous que les pratiques traditionnelles évoluent ou restent figées? |
| Eor | Connaissez-vous l'origine des danses que vous pratiquez? |
| Ea/a | Pensez-vous pratiquer la danse traditionnelle pour les mêmes raisons que le faisaient les Mexicains autrefois? |
| CPT | 4) Comparaison avec d'autres pratiques traditionnelles et liens possibles |
| CPTa | Quelle est l'importance des pratiques traditionnelles autres que la danse à vos yeux? |
| PTDc | Y a-t-il d'autres pratiques traditionnelles qui accompagnent la prestation de la danse? |
| PTI | 5) Pratiques traditionnelles et danse pour le répondant |
| PTIt | À quel(s) moment(s) ou occasion(s) faites-vous usage de pratiques traditionnelles? |
| PTIr | Dans votre vie, que représentent les pratiques traditionnelles? |
| PTD | Plus particulièrement, que représente le concept général de danse pour vous? Comment le définissez-vous? |

| | |
|--------------------------------------|--|
| PTDI _{or} | À quel moment et sous quelle(s) impulsion(s) avez-vous débuté la pratique de la danse traditionnelle? |
| PTDI _{sent} | Qu'est-ce qui motive actuellement le choix de pratiquer la danse traditionnelle mexicaine? |
| PTDI _{sent} | Comment vous sentez-vous lorsque vous pratiquez la danse traditionnelle mexicaine? |
| PTDI? | Pour qui dansez-vous? |
| PTDI _{tr} | Que souhaitez-vous transmettre lorsque vous dansez? |
| PTDI _{idé} | Qu'est-ce qui détermine votre façon de danser? |
| PTDI _{opt} | Quelles sont les conditions optimales qui vous feraient dire que c'est de la « vraie » bonne danse? |
| PTDI+ | Quels liens entretenez-vous avec les autres danseurs? |
| 6) État actuel et projections | |
| DMA | Comment percevez-vous la place de la danse au Mexique au moment actuel? |
| DMf | Comment percevez-vous l'avenir de la danse au Mexique? |
| Dfi | * Futur pour l'individu en danse. |
| Pta | * Accès aux pratiques traditionnelles et à la culture. |
| Cpa | * Place de la culture aujourd'hui. |
| DMmond | Comment percevez-vous ce même avenir de la danse au Mexique dans le contexte de la mondialisation dans lequel nous évoluons? |
| MONDdef | Comment définissez-vous la mondialisation? |
| MONDef | Quels effets peuvent être perceptibles pour vous? |
| MOND/PTD | Les effets de la mondialisation sont-elles une préoccupation dans le milieu de la danse traditionnelle? |
| MOND/PT | * Effets de la mondialisation sont une préoccupation pour les pratiques traditionnelles. |
| MONDimp | * Impressions personnelles de l'individu sur la mondialisation. |
| MONDpri | * Les effets de la mondialisation sont une préoccupation pour l'individu. |
| MOND/PTDdisc | Existe-t-il des lieux d'échange sur ces préoccupations? |

ANNEXE B

EXTRAITS DU JOURNAL D'OBSERVATION

17 octobre 2010

Je me promène dans le centre historique de Querétaro et, je tombe sur plusieurs groupes dansant dans la rue des danses autochtones. Ils portent des costumes magnifiques, ils sont accompagnés de joueurs de tambours. Ils portent peu attention au public. Ils occupent la rue complète et il semble y avoir plus d'un groupe. Cependant, je n'ai pas l'impression que ce sont des « groupes de danse », mais bien d'authentiques groupes autochtones qui dansent à l'intérieur d'une célébration quelconque.

J'apprendrai par après (et je serai témoin) que plusieurs groupes autochtones dansent près de cette église. S'ils occupaient la rue ce jour-là, c'est parce qu'il y avait effectivement une célébration. Ils dansent pour ce à quoi ils croient et non pour le spectacle.

18-19 octobre 2010 (spectacles extérieurs du festival)

Beaucoup de spectateurs malgré le fait que ce soit lundi/mardi. Ils ont mis plus de chaises le mardi et il y avait effectivement plus de monde. Lorsqu'il s'agit du folklore des autres pays, le public est enthousiaste, mais pas de façon exagérée (sauf lorsqu'il y a des mouvements spectaculaires). Quand il s'agit du folklore mexicain, le public est très enthousiaste, chante, crie et siffle.

Les danseurs sont fiers, souriants. Leur interprétation théâtre de la danse est, à mon humble avis, sublime. Les danseurs sont dans leur personnage. Par exemple, dans le tableau de La Revolución, un « soldat » est « mort ». Les danseurs pleurent. Le public pleure!

Il semble y avoir une belle complicité entre les danseurs. Du moins, on y croit! Il y a également une complicité homme/femme dans les couples, puis une complicité avec le public (regard constant).

24 octobre 2010 (Spectacle/gala)

Le corps entier des danseurs est impliqué à fond dans chaque mouvement. De la petite orteil aux cheveux, en passant par le bout des doigts. J'observe toute l'amplitude des mouvements, les détails.

Le contact avec le public était plus présent à l'extérieur, probablement dû à la proximité.

Les danseurs sont émus lorsque sont remerciés tous les groupes. On sent qu'ils ont vécu une expérience inoubliable dans ce qu'ils ont pu partager avec les autres groupes. Ils sont accompagnés d'un groupe de musique.

Même les « becs esquimaux » d'une des danses semblent sincères entre les hommes et les femmes. La posture : les hommes dansent avec la poitrine bien ressortie, les femmes avec le menton bien haut.

Les danseurs démontrent de l'attitude dès leur entrée sur scène. La femme semble avoir du caractère. Les hommes, eux, sont gentlemen (même lorsqu'une femme échappe quelque chose, l'homme le ramasse pour elle)

8 novembre 2010 (pratique)

La première chose dont je me suis rendue compte à observer ces jeunes lors de leur pratique de danse, c'est la sévérité du directeur. Il remet à l'ordre quiconque ne fait pas le mouvement avec l'intensité voulue (même pendant le réchauffement), il surveille ceux qui papotent, ceux qui rient, bref tous ceux qui ne sont pas concentrés sur ce qu'ils ont à faire.

Ensuite, parmi les participants, je remarque qu'il n'y a pas de danseur « modèle ». Chacun est bien différent et chacun semble avoir ses propres motivations. Certains sont sérieux, font chaque mouvement comme si c'était la dernière fois qu'il le faisait. Ils se regardent dans le miroir, refont le mouvement encore et encore. D'autres, lorsqu'ils ne réussissent pas le mouvement, rient. À première vue, j'ai l'impression que certains sont là pour le fun d'être là et d'autres, parce qu'ils y accordent une importance différente.

J'ai aussi compris, durant cette première séance d'observation que pour faire partie d'un numéro, les danseurs doivent montrer qu'ils maîtrisent le pas. Seuls les meilleurs seront sélectionnés pour faire partie d'un tel numéro. Par exemple, dans le cas de la danse de Campeche, le directeur m'explique qu'il a déjà 7 couples de sélectionnés qui maîtrisent la danse. Il lui en manque 5. « C'est une danse difficile », m'explique-t-il, « peut-être la plus difficile parce qu'il faut être capable de danser avec le cabaret [sur la tête] et de maîtriser le pas », parfois fait sur un petit bloc de bois. Il devait y avoir environ une douzaine de couples qui pratiquaient la danse, dans l'espoir de faire partie de la chorégraphie (ou peut-être pas...)

Par ailleurs, un nouveau vient de s'intégrer au groupe. Il vient de terminer son bac en danse à Colima et est de retour à Querétaro depuis septembre. C'est lui qui donne l'échauffement au groupe. Puis, à un moment, il demande au groupe de faire un mouvement qui, selon ma propre expérience, s'apparente davantage à des mouvements d'origine africaine. Pour faire le pas, il met une musique qui semble davantage caribéenne, proche des rythmes de la salsa. On voit tout de suite, que les participants ne sont pas habitués à ce genre de mouvement. Certains arrivent à imiter le prof, d'autres peinent un peu plus. J'entends même le commentaire : « directo a Colombia ». J'observe donc que plusieurs participants ne se sentent pas à l'aise avec le mouvement ni s'y sentent rattachés. L'expression de l'identité aurait ainsi une certaine importance pour les participants.

De plus, j'observe que quelques (sinon plusieurs) participants masculins sont homosexuels. On le remarque entre les danses, dans leurs interactions avec les autres. Cependant, dès qu'ils se mettent à danser, ils reprennent leur rôle de Mexicain masculin macho. Je me demande comment ils se sentent là-dedans... de la même façon que je me demandais comment les femmes se sentaient dans des « rôles traditionnels » de la femme mexicaine qui ne correspondait plus exactement à ce qu'est la femme mexicaine dans les milieux urbains actuels. Cependant, le contraste me paraît encore plus grand chez les homosexuels.

ANNEXE C

ÉCHANTILLON DES EXTRAITS DE VERBATIM DANS LEUR VERSION ORIGINALE ESPAGNOLE

4.1.2 APRIKE : « Es muy difícil entrar en ese grupo »

4.1.3 ALDO : « era algo que los hombres no hacían. Quería ser ciclista ».

4.1.4 BETO : « cambiar la mentalidad »

4.1.6 AURA : « Yo veía a mi hermana bailar, y los pasos, y decía : “ a, es que se ve muy bonito la música y los pasos y los vestuarios. ” Como que volvía a recordar cuando yo iba, de más pequeña ».

4.1.9 MAITÉ : « Me preocupo pero me ocupo »

4.2 PACO : « te extrañaremos en los ensayos ».

4.2.3 ALDO : « a diferencias de lo que hacemos y muchos grupos de danza, ellos son familias, que se asumen como heredados de sus ancestros, que se asumen como apoderados de la cultura, de tradiciones, que venera ese hecho histórico, ese acontecimiento. Las personas que bailan, los concheros, que reproducen la tradición de concheros, son familias que viven en barrios indígenas. [...] Hoy tú le preguntas a los danzantes a qué vienen. Hoy vienen a venerar a su dios, la cruz. »

4.3.1 APRIKE : « las danzas, los rituales, las tradiciones como el altar de muertos, los rituales de los indígenas » [...] « el trato hacia los demás ». [...] « Hay que preservar y dar a conocer las cosas que se hacían. [...] Porque pues, fue importante, es parte de nuestra historia. [...] si se pierde, pierdes así como tu identidad. Ya no sabes de donde vienes ni que paso con tu historia. »

4.3.2.1 BETO : « Si saben algo, me lo explican y así me platican de lo que se trata. »

4.3.2.2 AURA : « Creo que con las tecnologías, con las redes sociales, nos estamos volviendo más sedentarios. Ya no se practica igual. Les apena. [...] llega una edad en donde tu puedes decidir que quieres, que necesitas de esa transmisión y lo que no te gusta, no lo haces. Entonces, los chavos cada día, ya no se inMaitésan por esas prácticas. [...] sus inMaitéses son otros tipos de música, otros tipos de baile. Viene mucha gente del extranjero, vienen otros tipos de prácticas. Vienen otros tipos de transmisión cultural. Entonces, les gusta quizás más eso porque, a lo mejor, es menos aburrido para ellos. »

4.3.2.3 NADIA : « es importante porque yo lo conozco y yo, al tener esa información, [...] la puedo manejar y transmitirla a los demás. »

4.3.3.1 ALDO : « A veces, en la literatura, encontramos que la tradición es lo que conserva. La tradición, la asociamos a la conservación, a lo conservador, que es no susceptible del cambio, a lo que es hermético a los fenómenos que van evolucionando. Para mi, las tradiciones han ido evolucionando, han ido cambiando. Pero sí, hay un alto grado de preservar las tradiciones. Por la identidad quizás. »

4.3.3.2 ALDO : « nos preocupamos por meternos a la historia de la música, la historia del vestuario, la historia de los pueblos en donde se ubicaban esos bailes. »

4.3.3.3 APRIKE : No, porque ellos bailabán para traer lluvia, para traer tierras fértiles, para honrar a sus dioses y todo eso. Pues nosotros, yo, me considero que bailo porque me gusta, es algo que me gusta transmitir a la gente. No para que llueva ».

4.3.4 NADIA : « Para mi, sí son importantes. Tengo que confesar que no las llevo todas a cabo. A veces, por esta cuestión que con la universidad a veces estoy muy ocupada con cosas, danza, etc. Entonces, no tengo tiempo para estar yendo a todas las actividades que hay en el centro o yendo a convenciones o estar poniendo el altar de muertos. »

4.3.5.1 BETO : « Hacíamos posadas y en la posada, rompíamos la piñata que habíamos hecho. »

4.3.5.2 ALDO : « La danza, esencialmente es cuerpo. No lo afirmo tan así porque son muchas cosas más, pero el instrumento principal es tu cuerpo. »

4.3.5.3 AURA : « Siempre bailé, desde chiquita. En las primarias, mi mamá siempre nos estuvo metiendo en cursos de danza ».

4.3.5.4 FREDDY : « Existen diversas motivaciones. Hay quienes quieren estudiar la danza profesionalmente. Hay quienes la quieren conocer desde su raíz. Pero hay quienes la toman por diversión o divertimento. Hay otros que la toman por escape, como ejercicio físico y “salirme de mi casa. Y si me ofrecen de irme por aquí o por allá, con mayor razón!” Hay otros aspectos motivacionales [...] como en todo, de todo va a haber. »

4.3.5.4 ALDO : « Te liberas, es el momento de que la mayor parte de tu vida externa a la danza no existe. Te desestresas, haces las cosas unicamente pensando en lo que es la danza. »

4.3.5.5 AURA : « Primero, para mí. Segundo, para mí. Para mí y para mí. Bailo para mí porque me gusta, porque me llena, porque me emociona, porque me motiva. [...] la emoción es mía [...] la emoción, solamente tú sabes como la sientes y es solamente tuya »

4.3.5.6 FREDDY : « se le tiene que dejar en libertad, que transmita lo que sienta. La danza es un sentimiento realmente. Si está deprimido, enamorado, feliz o lo que tenga, lo tiene que sacar y lo tiene que transmitir. Y desgraciadamente, los maestros de danza somos muy esMaitéotipados. Y los manejamos así, como robots, como titeritos, como monitos y te ríes y gritas. Yo siento que debe ser más libre. »

4.3.5.6 BETO : « Se supone que lo tenemos que bailar igual, de una vez a la otra. Con la misma energía, con la misma pasión y todo »

4.3.5.7 APRIKE : « Cuando no me equivoco. Porque hay veces que dicen que bailamos bien feo y siento que baile bien. »

4.3.5.8 APRIKE : « Pues hay unos que sí [son mis amigos] y hay otros que, pues, son tus compañeros y los respetas porque convives con ellos. »

4.3.5.9 BETO : « No podría bailar solito. No es lo mismo. No le imprimes las mismas ganas. [...] A mi me gusta que sea en grupo, con todos. »

4.3.6.1 BETO : « Pienso que no le dan el lugar que debe : ¡en primera! En México, la cultura se está perdiendo cañon, así horrible. Ni nosotros como ciudadanos ni los gobernantes gobernantes ni nadie como nadie le da el lugar que le corresponde. »

4.3.6.2 AURA : « Globalización, de tanto tiempo que la he escuchado. No sabría definirtela, no puedo encontrar palabras para definirtela. »

4.3.6.3 PACO : « Creo que como cultura, hemos perdido muchas cosas por ser un país no desarrollado y por no apreciar lo que tenemos. Sería muy triste que nuevamente se perdiera cosas. [...] ¿Qué tal mañana no puedo ver a una indígena vendiendo sus muñecas? Sería muy triste. [...] A lo mejor, mañana si se pierde, si no sabemos conservar la esencia y nuestra raíz, creo que nunca la voy a volver a ver. Solo tendré el recuerdo o en algun documento. Así que sí, pienso que es importante haber conciencia. »



FORMULARIO DE INFORMACIÓN Y DE CONSENTIMIENTO

« Prácticas tradicionales en medio de la modernidad del México urbano. »

IDENTIFICACIÓN

Investigadora responsable del proyecto: Catherine Rodríguez
Programa académico : Maestría en comunicación, perfil Investigación
Correo electrónico : rodcah@hotmail.com
Teléfono : 442 302 0194

OBJETIVO GENERAL DEL PROYECTO Y DIRECCIÓN

Le invitamos a usted a tomar parte en este proyecto que tiene como objetivo comprender las motivaciones que incitan a los estudiantes universitarios de un área urbana a participar activamente en prácticas tradicionales, y más específicamente en un grupo de danza folklórica mexicana. Asimismo, el proyecto pretende valorar la importancia de tales prácticas tradicionales para la expresión de la identidad y el sentimiento nacional mexicano, en sí mismo y para estos estudiantes. Este proyecto se realiza en el marco de una tesis de maestría bajo la dirección de Dra. Luce Des Aulniers, Antropóloga y Profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM), Canadá. Si lo desea, puede contactarla al 1-514-987-3000, extensión 7901 o por correo electrónico: des_aulniers.luce@uqam.ca.

PROCEDIMIENTO(S)

La participación de usted consiste en dar dos (2) entrevistas individuales durante las cuales se le pedirá describir, entre otras cosas, su concepción de las prácticas tradicionales, la importancia de las prácticas tradicionales en México, su experiencia en calidad de participante en un grupo de danza folklórica, así como los efectos, de aplicarse, de la mundialización sobre las prácticas tradicionales en México. Estas entrevistas se grabarán con su autorización y cada una tomará aproximadamente una hora de su tiempo. El lugar y la hora de la entrevista se convendrán con la investigadora. La transcripción de las entrevistas al material informático se hará de manera que a usted no se le pueda identificar.

VENTAJAS y RIESGOS

Su participación contribuirá al progreso de los conocimientos y a alcanzar una comprensión más amplia de la coexistencia de dos universos: los efectos de la mundialización y la vitalidad cultural tradicional. No hay riesgo predecible de incomodidad asociada a su participación en estas entrevistas. Usted tendrá derecho a no responder a cualquier pregunta que considere incómoda, sin, por ello, tener que justificarse.

CONFIDENCIALIDAD

Le garantizamos que las informaciones obtenidas durante las entrevistas son confidenciales y sólo la investigadora y su directora de investigación, Dra. Luce Des Aulniers, tendrán acceso a sus grabaciones y al contenido de la transcripción de éstas. La investigadora guardará bajo llave el material de investigación (archivo digital y transcripción) así mismo como su formulario de consentimiento mientras dure el proyecto. Los archivos digitales así como los formularios de consentimiento se

destruirán dos años después de las últimas publicaciones. Por último, los extractos de sus declaraciones se publicarán bajo un seudónimo.

PARTICIPACIÓN VOLUNTARIA

Su participación en este proyecto es totalmente voluntaria. Esto significa que usted acepta participar en el proyecto sin ninguna obligación o presión exterior, y que, por tanto, usted tiene la libertad de poner fin a su participación en cualquier momento de la investigación. En este caso, se destruirán las informaciones que usted haya suministrado. Su consentimiento a participar supone también que usted acepta que la investigadora pueda utilizar para sus fines (artículos, conferencias y comunicaciones científicas) las informaciones obtenidas a condición de que ninguna información divulgada públicamente permita identificarle sin un consentimiento explícito de su parte.

COMPENSACIÓN FINANCIERA

Su participación será gratuita. Sin embargo, usted recibirá un resumen de los resultados de la investigación una vez que este proyecto haya concluido.

¿PREGUNTAS ACERCA DEL PROYECTO O EN CUANTO A SUS DERECHOS?

Usted puede contactar a la directora de investigación, Dra. Luce Des Aulniers, al número 1-514-987-3000, extensión 7901 en caso que tenga preguntas adicionales acerca del proyecto o para esclarecer cualquier punto sobre las condiciones en las cuales usted participará y/o sobre sus derechos como participante en investigación.¹

AGRADECIMIENTOS

Su colaboración es esencial para la realización de este proyecto, por ello, le agradecemos de antemano por su valiosa participación.

FIRMAS :

Yo, _____ reconozco haber leído el presente formulario de consentimiento y acepto voluntariamente participar en este proyecto de investigación. Asimismo, reconozco que la investigadora respondió a mis preguntas de manera satisfactoria y me dio suficiente tiempo para pensar en mi decisión de participar. Comprendo que mi participación en esta investigación es totalmente voluntaria y que puedo ponerle fin cuando lo desee, sin penalidad ni justificación alguna. Sólo debo informar a la investigadora sobre dicha decisión.

Firma del participante :

Fecha :

Nombre, apellidos (letra de molde) y datos:

Firma de la investigadora:

Fecha:

Por favor, quédese con el primer ejemplar de este formulario de consentimiento para comunicación eventual con el equipo de investigación y entregue el segundo a la investigadora.

¹ Este proyecto de investigación en el cual está usted participando se enmarca en el Comité Institucional de Ética de Investigación, bajo la dirección de Joseph Josy Lévy.

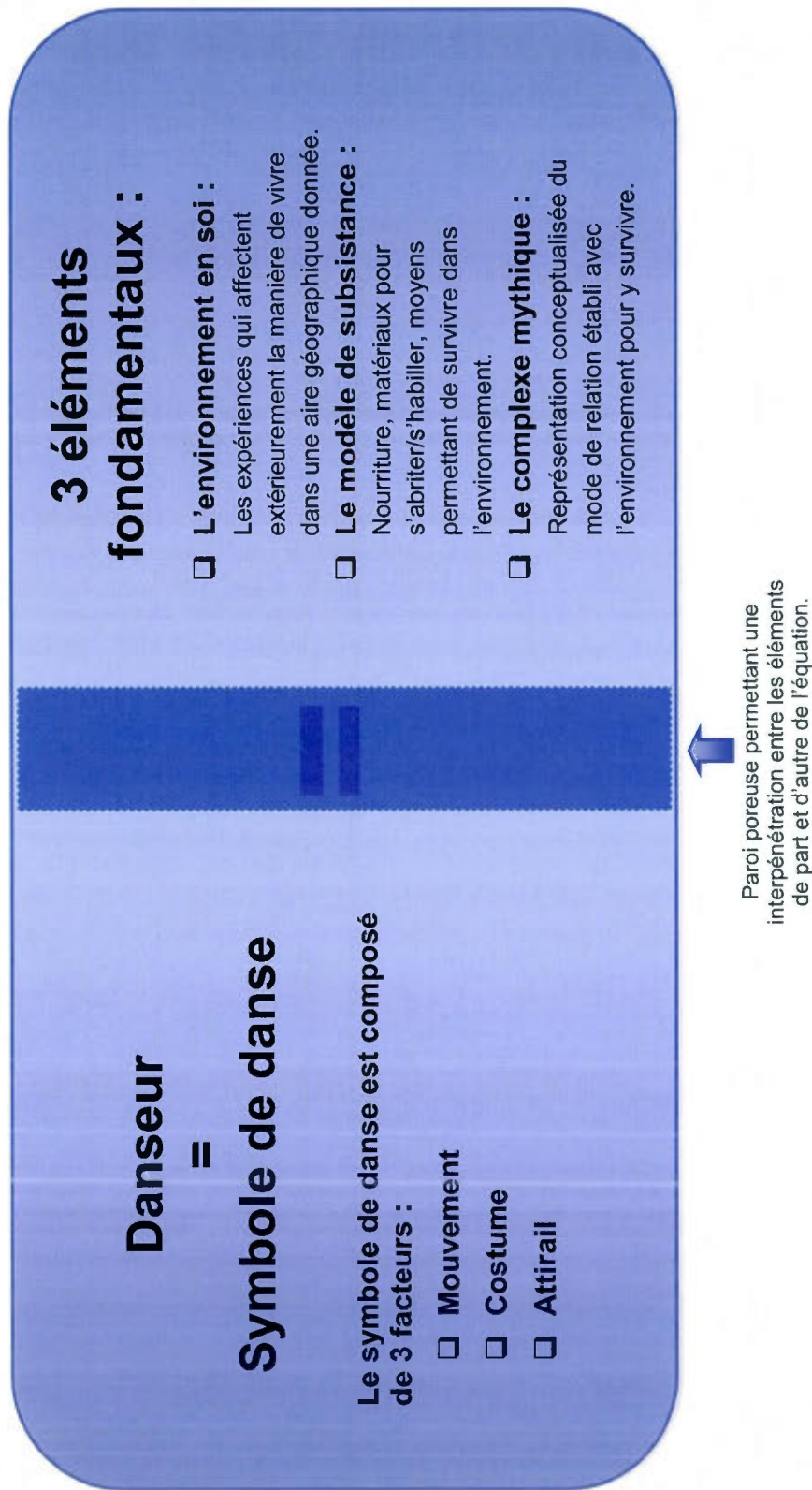
ANNEXE E

TABEAU RÉSUMÉ DES PARTICIPANTS

| NOMS | ÂGE | MODALITÉS | NOMBRE D'ENTRETIENS | DURÉES (minutes) | OBSERVATIONS |
|---------|---------|---------------|------------------------|---------------------|--|
| Aldo | 25 | Danseur | 2 | 150 et 88 | Diplômé en science politique |
| Aprike | 19 | Danseuse | 2 | 51 et 46 | Étudiante en enseignement préscolaire |
| Aura | Env. 30 | Danseuse | 1 | 62 | Parmi les doyens du groupe, enseignante |
| Beto | 21 | Danseur | 2 | 55 et 49 | Étudiant en enseignement primaire |
| Conin | - | Fonctionnaire | 1 | 90 | Employé de l'organisation Cultures populaires, une branche du Conseil national pour la culture et les arts du Mexique (CONACULTA) |
| Freddy | - | Maestro | 1 | 79 | Maestro du Ballet Costumbrista de la Facultad des Beaux Arts de l'Université autonome de Querétaro |
| Maité | - | Maestra | 1 | 61 | Maestra du groupe México Herencias y Tradiciones de l'Institut technologique de Querétaro |
| Marcelo | - | Enseignant | 1 | 27 | Enseignant en histoire de la danse au Centre d'éducation artistique « Ignacio Mariano de las Casas » (CEDART) de Querétaro, école préparatoire (l'équivalent des deux dernières années du secondaire et de la première année de Cégep) |
| Nadia | 19 | Danseuse | 2 | 68 et 50 | Étudiante en psychologie |
| Paco | 31 | Danseur | 1 | 124 | Parmi les doyens du groupe, dentiste |

ANNEXE F

LE SYMBOLE DE DANSE (DANS LES SOCIÉTÉS SANS ÉCRITURE), SELON FULLER SNYDER¹

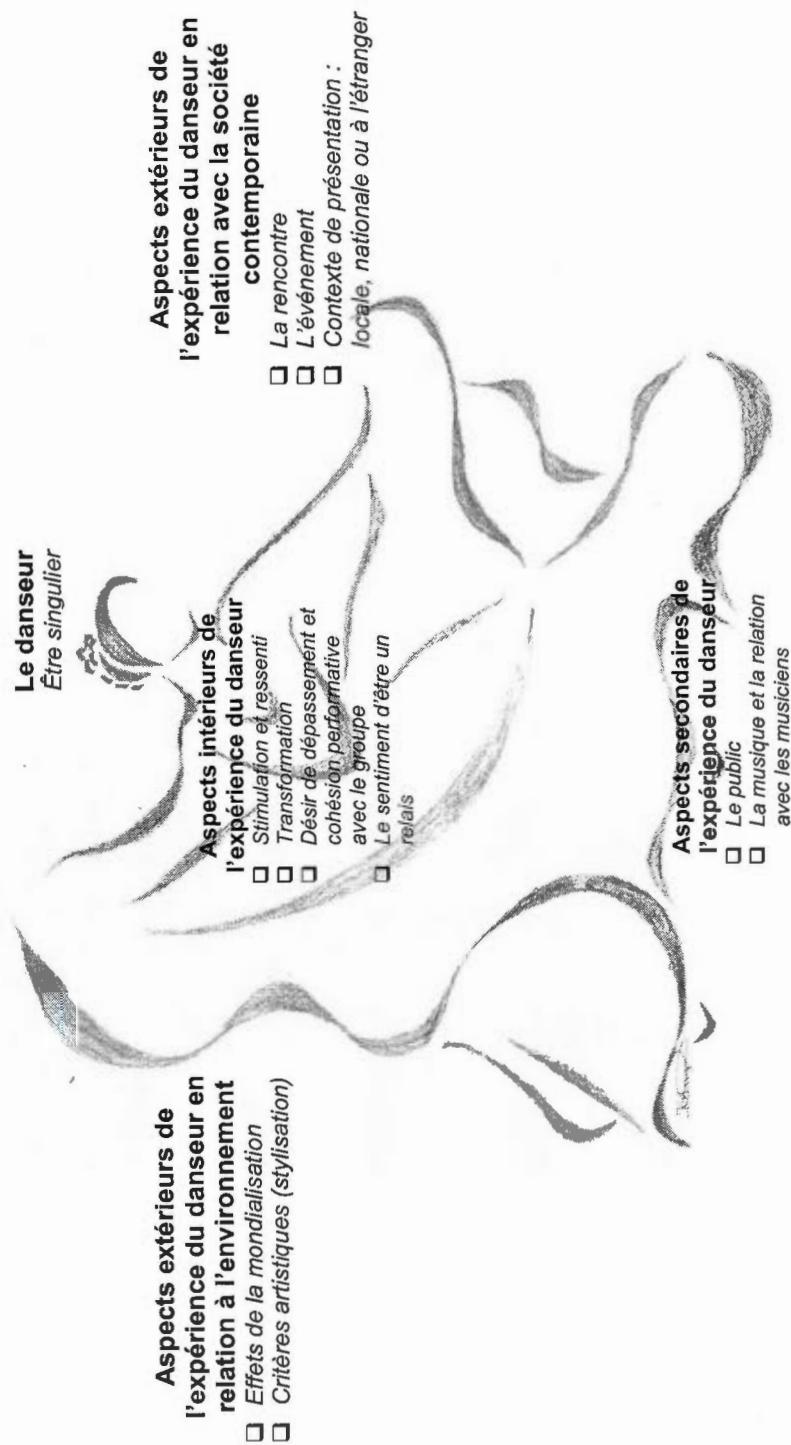


¹ Tiré de Fuller Snyder, Allegra. 2005. « Le symbole de danse ». In *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, sous la dir. d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore. Coll. Recherches, p. 273-282, Paris : Centre National de la Danse.

ANNEXE G

LE DANSEUR¹

Indices pour comprendre la signification et l'importance de la danse pour nos répondants



¹ Schéma inspiré de la figure du danseur de Fuller Snyder et adaptée à notre recherche (Fuller Snyder, Allegra, 2005. « Le symbole de danse ». In *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, sous la dir. d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore. Coll. Recherches, p. 273-282, Paris : Centre National de la Danse.)

BIBLIOGRAPHIE

- Abélès, Marc. 2008. *Anthropologie de la globalisation*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 280 p.
- Agier, Michel. 2000. « Danses à la ville ». In *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre...*, sous la direction d'Elizabeth Dorier-Apprill, Coll. Logiques sociales. Série Musiques et champ social, p. 213-219, Paris : L'Harmattan.
- Alleau, René et Jean PÉPIN, « Tradition ». In *Encyclopædia Universalis*, consulté le 25 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/tradition/>
- Appadurai, Arjun. 2001. *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot, 322 p.
- Arendt, Hannah. 1972. *La crise de la culture*. Coll. Folio/essais, Paris : Gallimard, 380 p.
- Augé, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris : Galilée, 134 p.
- Augé, Marc. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Coll. : Champs, Paris : Flammarion, 195 p.
- Augé, Marc et Jean-Paul Colley. 2004. *L'anthropologie*. Coll. : Que sais-je, Paris : Presses universitaires de France, 124 p.
- Balandier, Georges. 1959. « Sociologie, ethnologie et ethnographie ». In *Traité de sociologie*, Paris : Impr. des Presses universitaires de France, p. 112.
- Balandier, Georges. 1985. *Anthropo-logiques*, Coll. Livres de poche Biblio Essais, Paris : Librairie générale française, 319 p.
- Balandier, Georges. 2004. *Anthropologie politique*, 5^e édition, Coll. Essais et débats, Paris : Quadrige/PUF, 240 p.
- Balandier, Georges. 2012. *Carnaval des apparences ou Nouveaux commencements?*, Paris : Fayard, 283 p.
- Balandier, Georges. 1968. « Tradition et continuité ». In *Cahiers internationaux de sociologie*. Vol. 44, janvier-juin, pp. 1-12.
- Barba, Fabiola Rodríguez. 2008. « Las políticas culturales del México contemporáneo en el contexto de la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO ». In *La Chronique des Amériques*, No. 11, juin, p. 1-13.
- Bartra, Roger (dir. publ.). 2005. *Anatomía del Mexicano*. México D.F. : Debolsillo, 318 p.

- Baud, Pierre-Alain. 1995. *La danse au Mexique : Art et pouvoir*. Paris : L'Harmattan, 213 p.
- Baud, Pierre-Alain. 2000. « La danse contemporaine dans la rue à Mexico : Empreintes populaires et affirmations communautaires ». In *Danses « latines » et identité, d'une rive à l'autre...*, sous la direction d'Elizabeth Dorier-Apprill, Coll. Logiques sociales. Série Musiques et champ social, Paris : L'Harmattan, pp. 101-108.
- Bélisle, Rachel. 2001. « Pratiques ethnographiques dans des sociétés lettrées : l'entrée sur le terrain et la recherche impliquée en milieux communautaires ». In *Recherches qualitatives*. Vol. 22, pp. 55-71.
- Belmont, Nicole. 2004. « Folklore ». In *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Sous la dir. de Pierre Bonte et Michel Izard, coll. Quadrige, Paris : P.U.F., pp. 710-712.
- Belmont, Nicole. « Folklore ». in *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 2 décembre 2009, URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/folklore/>
- Bonfil Batalla, Guillermo. 2007. « México Profundo ». In *Anatomía del Mexicano*, sous la dir. de Roger Bartra, coll. Ensayo Filosofía, México D.F. : Delbolsillo, pp. 289-294.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1994. *México Profundo. Una civilización negada*. Coll. Interdisciplinaria, México D.F. : Editorial Grijalbo, 250 p.
- Bonneville, Luc, Sylvie Grosjean et Martine Lagacé. 2007. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Coll. « Chenelière Éducation », Montréal : Gaëtan Morin Éditeur, 238 p.
- Cambrézy, Luc. 1994. « Malinche : La mémoire trahie d'une princesse indienne ». In *Cahier des Sciences Humaines*. Vol. 30, no 3, pp. 497-511.
- Castells, Manuel. 1999. *L'ère de l'information*, tome II, *Le pouvoir de l'identité*, Paris : Fayard, pp. 16-88.
- Chevrier, Jacques. 2009. « La spécification de la problématique ». In *Recherche sociale, de la problématique à la collecte de données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, p. 53-87, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Copans, Jean. 1998. *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris : Nathan, 127 p.
- Copans, Jean. 2010. *L'ethnologie*. Coll. Idées reçues, Paris : le Cavalier bleu, 127 p.
- Corraze, Jacques. « Personnalité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/personnalite/>
- Coulombe, Émilie. 2012. *Documentaire sur la Troupe des Pieds Légers de Laval*. 30 novembre 2012, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=xMB9HQwFxqM&feature=youtu.be>, consulté le 19 janvier 2013.

- Des Aulniers, Luce. 1993. « Pillage en douce ou radicalité attentive? L'ethnobiographie en situation de menace ». In *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, vol. 9 (automne), p. 115-136
- Des Aulniers, Luce. Hiver 2009a. *COM 8123-40 Identité et altérité en terrains – Notes de cours*, Montréal, UQAM.
- Des Aulniers, Luce. 2009b. *La fascination. Nouveau désir d'éternité*. Coll. Santé et société, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 395 p.
- Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative. Guide pratique*, Coll. Thema, Montréal : McGraw-Hill, 142 p.
- Díaz Gómez, Floriberto. 2004. « Comunidad y comunalidad ». In *Diálogos en la acción, segunda etapa*, México : CONACULTA, DGCPI, p. 365-373.
- Dieckhoff, Alain et Christophe Jaffrelot. 2006. « Introduction ». Chap. in *Repenser le nationalisme. Théories et pratiques*, p. 13-25, Paris : Presses de Sciences Po
- Dubar, Claude. 2000. *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris : Presses universitaires de France, p.163-218
- Evans-Pritchard, E.E. 1928. « The Dance » In *Africa : Journal of the International African Institute*. Vol. 1, No. 4, octobre, p. 446-462.
- Ferréol, Gilles et Guy Jucquois. 2003. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris : Armand Colin, p. 155-161.
- Fuller Snyder, Allegra. 2005. « Le symbole de danse ». In *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, sous la dir. d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore. Coll. Recherches, p. 273-282, Paris : Centre National de la Danse.
- García Canclini, Néstor. 2009. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México : Debolsillo, 365 p.
- García Canclini, Néstor. 2007. *Culturas populares en el capitalismo*. 6^e éd. México : Grijalbo, 237 p.
- García Canclini, Néstor. 2002. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires : Editorial Paidós, 120 p.
- García Canclini, Néstor. 1993. *Transforming Modernity : Popular Culture in Mexico*. Trad. de l'espagnol par Lidia Lozano, Austin : University of Texas Press, 128 p.
- Gindro, Sandro. 2003. « Folklore ». In *Dictionary of Race, Ethnicity and Culture*. Sous la dir. de Guido Bolaffi, Raffaele Bracalenti, Peter Braham et Sandro Gindro, p. 119-120, Londres : SAGE Publications.

- González, Magdalena Morales. 2010. *Reflexiones acerca de los hábitos, prácticas y consumos culturales en México de la Encuesta Nacional de Conaculta, 2010*. URL : <http://www.ricit.sectur.gob.mx/work/models/RICIT/descargables/CNIIT%20XIII/ponenciaext/SalaA/1/Presentacion%20en%20extenso%20Magdalena%20Morales.pdf>
- Grimson, Alejandro. 2000. *Interculturalidad y comunicación*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Buenos Aires : Grupo Editorial Norma, 142 p.
- Hanna, Judith Lynne. 2005. « Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse ». In *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline*. Sous la dir. d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, coll. Recherches, p. 105-144, Paris : Centre national de la danse.
- Jiménez, Lucina. 2008. « Políticas culturales en México; una encrucijada por descifrar » In *Políticas Culturais na Ibero-América*, sous la direction d'Antonio Albino Canelas Rubim et Rubens Bayardo, Coll. Cult, Salvador : Editora da Universidade Federal da Bahia, pp. 201-229.
- Kapuscinski, Ryszard. 2009. *Cet Autre*, coll. Feux croisés, Paris : Plon, p. 106-107.
- Khôi, Lê Thanh. 1992. *Culture, créativité et développement*, Paris : L'Harmattan, pp. 7-44
- Kilani, Mondher. 2009. *Anthropologie : du local au global*. Coll. U, Paris : Armand Colin, 383 p.
- Kiyindou, Alain. 2005. « Diversité culturelle » In *Enjeux de mots : regards multiculturels sur les sociétés de l'information*, sous la direction d'Alain Ambrosi, Valérie Peugeot et Daniel Pimienta, Caen : C & F Éditions, 249 p. (<http://vecam.org/article596.html>)
- Lardellier, Pascal (dir.). 2002. *Anthropologie et communication*. Coll. Médiation et information no. 15, Paris : L'Harmattan, 207 p.
- Lardellier, Pascal. 2005. *Des cultures et des hommes : clés anthropologiques pour la mondialisation*, Coll. Logiques sociales, Paris : L'Harmattan, 211 p.
- Lamontagne, Sophie-Laurence. 1994. *Le patrimoine immatériel : Méthodologie d'inventaire pour les savoirs, les savoir-faire et les porteurs de tradition*, Coll. Patrimoines, Québec : Les Publications du Québec, 132 p.
- Laplantine, François. 1995. *L'Anthropologie*. Coll. Petite bibliothèque, Paris : Payot, 223 p.
- Laramée, Alain et Bernard Vallée. 1991. *La recherche en communication : Éléments de méthodologie*. Coll. « Communication organisationnelle », Sillery (Qc) : Presses de l'Université du Québec, 377 p.
- Latouche, Serge. 2000. *La planète uniforme*, Coll. Sisyphe, Castelnau-le-Lez : Climats, p. 122-127.
- Leca, Jean. 1995. « De quoi parle-t-on? » in *Nations et nationalismes*, sous la direction de Serge Cordellier, p. 17-26, coll. Les Dossiers de l'état du monde, Paris : La Découverte.

- Leclerc, Gérard. 2000. *La mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris : Presses universitaires de France, 486 p.
- Légaré-Tremblay, Jean-Frédéric. 2008. *Andrés Rozental : Le Mexique entre deux Amériques*, Coll. Entretiens, Québec : Éditions Varia, 104 p.
- Marchal, Hervé. 2006. *L'identité en question*, Coll. Philo, Paris : Ellipses, 153 p.
- Martin, György et Ernő Pesovár. 2005. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise. Esquisse méthodologique ». In *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, sous la dir. d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore. Coll. Recherches, p. 167, Paris : Centre National de la Danse.
- Mattelart, Armand. 2005a. *Diversité culturelle et mondialisation*. Coll. Repères, Série « Thèses et débats », Paris : La Découverte, 122 p.
- Mattelart, Armand. 2005b. « Mondialisation et culture : les apports de la Convention Internationale de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle ». In *I Conferencia Internacional sobre Políticas Culturales* (Bilbao, 14 et 15 novembre 2005).
- Mayer, Robert et Francine Ouellet. 1991. « L'entrevue ». In *Méthodologies de recherche pour les intervenants sociaux*. Boucherville : Gaëtan Morin Éditeur, pp. 306-339.
- Miles, Matthew B. et A. Michael Huberman. 2005. *Analyse des données qualitatives*, 2^e édition, Bruxelles : Éditions de Boeck Université, 626 p.
- Mondoux, André et Jean-Guy Lacroix. 2008. « Fausse et vraie diversité culturelle dans le système-monde » in *David contre Goliath : La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO*, sous la direction de Yves Théorêt, p. 75-98, Montréal : Les Éditions Hurtubise.
- Monsiváis, Carlos. 2008. « ¿Cómo se dice ok en inglés? (De la americanización como arcaísmo y novedad) In *La americanización de la modernidad : Actes du colloque* (UNAM, Mexico, août 2007), sous la dir. de Bolívar Echeverría, p. 97-120. México D.F. : Ediciones Era / Centro de Investigaciones sobre América del Norte y Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM.
- Morin, Olivier. 2011. *Comment les traditions naissent et meurent : La transmission culturelle*. Paris : Odile Jacob, 290 p.
- Mucchielli, Alex. 2009. *Dictionnaire des méthodes quantitatives en sciences humaines et sociales*. 3^e édition, sous la dir. d'Alex Mucchielli, Paris : Armand Collin, 303 p.
- O'Sullivan, Tim et John Hartley, Danny Saunders et John Kiske. *Key Concepts in Communication*, Methuen et Co., Londres, 1985, p. 60.
- Paz, Octavio. 1999. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. 3^e éd. México : FCE, 351 p.

- Perrin Jutras, Martine. 2002. « Liberté du corps dansant : une utopie » in *Spirale : le magazine culturel de Montréal*, No. 182, janvier-février, p. 53-54.
- Pieterse, Jan Nederveen. 2009. *Globalization and culture : Global mélange*. 2^e éd., Lanham (É.-U.) : Rowman and Littlefield Publishers, 183 p.
- Piette, Albert. 1996. *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*. Coll. Leçons de choses, Paris : Métailié, 202 p.
- Podestá, Bruno. 2004. *Cultura y relaciones internacionales*, Montevideo : Universidad Católica del Uruguay, 175 p.
- Poirier, Jean. 1991. « La machine à civiliser ». Chap. in *Histoire des mœurs III, vol. 2 : Culture et civilisations*, p. 1551-1615, coll. Folio histoire, Paris : Gallimard.
- Pouillon, J. 2004. « Tradition ». In *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Sous la dir. de Pierre Bonte et Michel Izard, coll. Quadrige, Paris : P.U.F., pp. 710-712.
- Pourtois S.P. et H. Desmet. 2009. « Épistémologie des méthodes qualitatives ». In *Dictionnaire des méthodes quantitatives en sciences humaines et sociales*. 3^e édition, sous la dir. d'Alex Mucchielli, Paris : Armand Collin, 303 p.
- Ramos, Samuel. 1993. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Coll. Austral, México D.F. : Editorial Planeta Mexicana, 145 p.
- Rivière, Claude. 1999. *Introduction à l'anthropologie*. Coll. Fondamentaux 49, Paris : Hachette, 156 p.
- Rocher, Marie-Claude (dir. publ.). 2002. *La pertinence sociale du patrimoine dans la Cité contemporaine : Actes de la table ronde sur le patrimoine urbain à l'occasion de l'inauguration de l'Institut sur le patrimoine culturel et de la Chaire UNESCO en patrimoine culturel (7 mars 2001)*. Coll. Patrimoine en mouvement. Québec : Institut sur le patrimoine culturel, 82 p.
- Rozental, Andrés et Jean-Frédéric Légaré-Tremblay. 2008. *Andrés Rozental : le Mexique entre deux Amériques*, Coll. Entretiens, Montréal : Varia, 104 p.
- Sevilla, Amparo. 1990. *Danza, cultura y clases sociales*, Danza – Serie de Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época, México D.F. : Mexico INBA, 283 p.
- Spencer, Jonathan. 2005. « Resistance ». In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, sous la direction de Alan Barnard et Jonathan Spencer. New York : Routledge, pp. 488-489.
- Stiegler, Bernard. 2004. *De la misère symbolique*. Coll. Incises, Paris : Galilée.
- Tardif, Jean et Joëlle Farchy. 2006. *Les enjeux de la mondialisation culturelle*. Paris : Éditions Hors Commerce, 365 p.

- Tehrani, Majid. 1980. « La malédiction de la modernité : dialectique de la modernisation et de la communication » in *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XXXII, no 2, UNESCO, pp. 263-280
- Tembeck, Iro Valaskakis. 2001. « Paradoxes identitaires et mondialisation ». In *Actes du colloque Danses : langage propre et métissage culturel* (Montréal, 30 septembre-2 octobre 1999), sous la dir. de Chantal Pontbriand, p. 247-257, Montréal : Parachute.
- Tembeck, Iro. 1991. *Danser à Montréal : Germination d'une histoire choréographique*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, p. 277-285.
- Thiesse, Anne-Marie. 2006. « Les identités nationales, un paradigme transnational ». Chap. in *Repenser le nationalisme. Théories et pratiques*, sous la direction de Alain Dieckhoff et Christophe Jaffrelot. p. 193-226, Paris : Presses de Sciences Po
- Todorov, Tzvetan. 1991. *La conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*. Coll. Points, Paris : Éditions du Seuil, 339 p.
- Todorov, Tzvetan. 2009. *La Peur des barbares : Au-delà du choc des civilisations*. Coll. Biblio essais, Paris : Robert Laffont, 349 p.
- Todorov, Tzvetan. 1986. « Le croisement des cultures » In *Communications*. No 43, pp. 5-24.
- Todorov, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Coll. La Couleur des idées, Paris : Éditions du Seuil, 452 p.
- Tremblay, Gaëtan. « La mondialisation culturelle » in *Émission Chasseurs d'idées*, Télé-Québec, 11 octobre 1999
- Vargas Llosa, Mario. Témoignage sur la civilisation du spectacle. Entretien avec Éric Clément. Tel que cité dans « Mario Vargas Llosa : l'ère du spectacle » d'Éric Clément. *La Presse* (Montréal), 26 avril 2013. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/25/01-4644571-mario-vargas-llosa-lere-du-spectacle.php>
- Warnier, Jean-Pierre. 2004. *La mondialisation de la culture*. 3^e édition, Paris : La Découverte, 120 p.
- Winkin, Yves. 1996. *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Coll. Culture & communication, Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 239 p.
- Wolcott, Harry F. 2008. *Ethnography : A Way of Seeing*. 2^e édition, Lanham, MD : AltaMira Press, 338 p.